हारुकी मुराकामी और सेइजी ओज़ावा

संगीत, केवल संगीत

भटकन संग्रह

टस्केट्स

□□□□□□□□□

□□□

□□□□□□□□□□

□□□□□: □□□□□ □□□□□□ □□ □□□ □□□□ □□□□□□□

□□□□ □□□□□□: □□□□□, □□□□□□□□ □□ □□□□ □□□...

□□□□□□ 1: □□□□□□□ □□□□□□□□□□ □□ □□□□ □□□

□□□□□ □□□□□□: □□□□□□□□ □□□ □□□ □□□□□□□□

□□□□□□ II: □□□□ □□ □□□□□ □□ □□□ □□□□□

□□□□□ □□□□□□: □□□ □□ □□□ □□□ □□□□ □□□ □□?

□□□□□□ III: □□□□□ □□□□□□ □□ □□□□

□□□□ □□□□□: □□□□□□□ □□□□ □□ □□□□□ □□ □□□□ □□□

□□□□□□ IV: □□□□□□ □□□□□□ □□ □□□□□□ □□□□ □□

□□□□□□□ □□□□□□: □□□□□ □□ □□□□...

□□ □□□□ □□ □□□□□ □□□ □□□

□□□ □□□□□□: □□□ □□ □□□□□ □□□□ □□...

□□□□□ □□□□□□ □□□□□□□

□□□□□

□□□□□□□

सार

सर्वविदित है कि हारुकी मुराकामी को शास्त्रीय संगीत के साथ-साथ आधुनिक संगीत और जैज़ से भी उतना ही लगाव है। इसी जुनून ने उन्हें न केवल युवावस्था में एक जैज़ क्लब चलाने के लिए प्रेरित किया, बल्कि उनके अधिकांश उपन्यासों और रचनाओं में संगीत के संदर्भ और अनुभव समाहित हैं। इस अवसर पर, विश्व के सबसे प्रसिद्ध जापानी लेखक अपने पाठकों के साथ संगीत के प्रति अपने प्रेम, अपने विचारों और सबसे बढ़कर, संगीत के ज्ञान की प्यास को साझा करते हैं, जो एक ऐसी कला है जो दुनिया भर में लाखों लोगों को एकजुट करती है। इसी उद्देश्य से, दो वर्षों के दौरान, मुराकामी और उनके मित्र सेइजी ओज़ावा, जो बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के पूर्व कंडक्टर हैं, ने ब्रह्म्स और बीथोवेन, बार्टोक और महलर की प्रसिद्ध रचनाओं, लियोनार्ड बर्नस्टीन जैसे कंडक्टरों और ग्लेन गोल्ड जैसे असाधारण एकल कलाकारों, चैम्बर संगीत और ओपेरा के बारे में ये आनंददायक बातचीत की। इस प्रकार, रिकॉर्ड सुनते हुए और विभिन्न व्याख्याओं पर चर्चा करते हुए, पाठक को ऐसे रोचक रहस्यों और जिज्ञासाओं का अनुभव होता है जो उन्हें संगीत का नए सिरे से आनंद लेने के उत्साह और असीम आनंद से भर देंगे।

[redacted]
[redacted]

[redacted]
[redacted]

परिचय
सेइजी ओज़ावा को मिस टार्डेस

इस पुस्तक में शामिल साक्षात्कारों की शुरुआत से पहले मुझे सेइजी ओज़ावा से संगीत के बारे में बात करने का कभी अवसर नहीं मिला था। मैं कुछ समय के लिए बोस्टन में रहा और जब वे बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का संचालन कर रहे थे, तब मैं अक्सर अन्य आम प्रशंसकों की तरह उनके संगीत कार्यक्रमों में जाता था। उस समय
मेरा उनसे कोई व्यक्तिगत संबंध नहीं था। कुछ समय बाद, संयोग से
मेरी मुलाकात उनकी बेटी सेइरा से हुई और इस तरह मैं उनके माता-
पिता से कई बार मिला। लेकिन वे मुलाकातें अनौपचारिक थीं और
उनका उनके काम से या मेरे काम से कोई संबंध नहीं था।
शायद हाल ही तक संगीत के बारे में हमारी बातचीत न होने का एक कारण यह था कि उस्ताद अपने काम में इतने व्यस्त रहते थे। इसलिए, जब भी हम
ड्रिंक के लिए मिलते, संगीत को छोड़कर बाकी सब बातों पर चर्चा
करते, और अगर कभी-कभार बात हो भी जाती, तो बस अनौपचारिक बातचीत
होती, उससे आगे कभी नहीं बढ़ती। ओज़ावा ऐसे व्यक्ति हैं जो अपनी
सारी ऊर्जा अपने काम पर ही केंद्रित करते हैं, और शायद इसीलिए
उन्हें काम के अलावा कुछ और समय चाहिए होता था। जहाँ तक मेरी
बात है, मैं अपनी झिझक को दूर नहीं कर पाया और संगीत के बारे में
किसी भी तरह की बातचीत से बचता रहा।
दिसंबर 2009 में, उन्हें ग्रासनली के कैंसर का पता चला, और जनवरी में एक बड़ी सर्जरी के बाद, उन्हें अपने पेशेवर कार्यों को सीमित करना
पड़ा ताकि वे उपचार और पुनर्वास कार्यक्रम का पालन कर सकें,
जिसके इर्द-गिर्द उनका जीवन अंततः घूमने लगा। शायद इसीलिए
हमारी मुलाकातों के दौरान धीरे-धीरे संगीत के बारे में बातचीत
शुरू हुई। उनकी शारीरिक स्थिति ज़ाहिर तौर पर ठीक नहीं थी,

लेकिन जब वे बात करना शुरू करते, तो मुझे ऐसा लगता था कि उनका चेहरा चमक उठा है, उसमें फिर से रौनक आ गई है। शायद संगीत के साथ अपने रिश्ते को सामान्य से अलग तरीके से फिर से जोड़ने से उनके
मनोबल को बढ़ाने में मदद मिली, कुछ पल के लिए अपनी बीमारी को
भुलाने में मदद मिली, भले ही उन्होंने यह मेरे जैसे शौकिया व्यक्ति के साथ किया हो। या शायद, चूंकि मैं उनके क्षेत्र से
अलग क्षेत्र में काम करता था, इससे उन्हें अपनी चिंताओं से
मुक्ति पाने में मदद मिली।
लगभग आधी सदी से मैं जैज़ संगीत का दीवाना रहा हूँ, लेकिन मैंने शास्त्रीय संगीत को भी उतना ही सुना और उसका आनंद लिया है जितना
जैज़ का। हाई स्कूल के दिनों में ही मैंने रिकॉर्ड्स इकट्ठा
करना शुरू कर दिया था और जब भी मौका मिलता, मैं संगीत समारोहों
में जाता था। खासकर जब मैं यूरोप में रहा—1986 से 1989 तक—
मैंने शास्त्रीय संगीत सुनने में बहुत समय बिताया और उसमें
पूरी तरह डूब गया। तब भी और अब भी, जैज़ और शास्त्रीय संगीत को बारी-बारी से सुनना मेरी आत्मा और मन के लिए एक बेहतरीन प्रेरणा का स्रोत रहा है, आंतरिक शांति प्राप्त करने का एक बहुत ही प्रभावी तरीका। अगर किसी कारणवश मुझे दोनों में से किसी एक को चुनना पड़े, तो मेरा जीवन निस्संदेह बहुत उदास हो जाएगा। जैसा
कि ड्यूक एलिंगटन ने कहा था, दुनिया में केवल दो प्रकार का
संगीत है: अच्छा संगीत और दूसरा प्रकार। इस अर्थ में, जैज़ और शास्त्रीय संगीत मूल रूप से एक ही हैं। अच्छे संगीत को सुनने का
आनंद किसी विशेष शैली में उसके वर्गीकरण जैसे मुद्दों से परे
है।
एक बार जब सेइजी ओज़ावा मुझसे मिलने मेरे घर आए, तो हमने संगीत सुना और अनौपचारिक बातचीत की। उन्होंने मुझे 1962 में न्यूयॉर्क में

ग्लेन गोल्ड और लियोनार्ड बर्नस्टीन द्वारा ब्राह्म्स के पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 के प्रदर्शन की अपनी यादें सुनाईं। उनके अनुसार, यह जीवन में एक बार मिलने वाला अनुभव था, और जब उन्होंने यह कहानी सुनाई, तो मैंने मन ही मन सोचा, "कितनी अफ़सोस
की बात है कि इतनी दिलचस्प कहानी यूँ ही गुम हो गई! किसी को इसे रिकॉर्ड करना चाहिए या लिख लेना चाहिए।" और फिर मुझे लगा कि वह व्यक्ति मैं हो सकता हूँ। हालाँकि यह थोड़ा घमंड भरा लग सकता
है, मैं स्वीकार करता हूँ कि मुझे कोई और ऐसा व्यक्ति नहीं सूझा
जो यह कर सके।
मैंने उन्हें अपने विचार के बारे में बताया, और वे तुरंत सहमत हो गए, परियोजना को लेकर बहुत उत्साहित थे। "यह अच्छा लग रहा है। अब
मेरे पास समय है, और हम बात कर सकते हैं।" कैंसर उनके लिए और
संगीत जगत के लिए एक दर्दनाक स्थिति थी, लेकिन उनकी बीमारी ने
हमें संगीत के बारे में शांति से बात करने का मौका दिया, जो उनकी
स्थिति के कुछ सकारात्मक पहलुओं में से एक था। कहते हैं ना, हर मुश्किल में कोई न कोई अच्छाई छिपी होती है।

संगीत के प्रति वर्षों से मेरा गहरा लगाव होने के बावजूद, मैंने कभी कोई औपचारिक संगीत प्रशिक्षण प्राप्त नहीं किया है। मैं कह सकता हूँ कि मैं बिल्कुल नौसिखिया हूँ। मुझे इस विषय में बहुत कम जानकारी है, इसलिए हो सकता है कि हमारी बातचीत के दौरान मैंने कभी-कभी गलत टिप्पणी की हो या कुछ हद तक असभ्य लगा हो। लेकिन उस्ताद ओज़ावा ऐसे व्यक्ति हैं जिन्हें इन बातों से कोई फर्क नहीं पड़ता और वे हमेशा मेरे सुझावों पर विचार करने और अपना व्यक्तिगत दृष्टिकोण देने के लिए तत्पर रहते थे। मैं इसके लिए उनका बहुत आभारी हूँ।

रिकॉर्डिंग करने, बातचीत को लिखकर प्रस्तुत करने और फिर उन्हें पढ़ने और सुधारने के लिए उन्हें देने की जिम्मेदारी मेरी थी। पांडुलिपि पढ़ने के बाद उनकी पहली टिप्पणी थी: "मैंने संगीत के बारे में इस तरह कभी बात नहीं की। मुझे ऐसा लगता है कि मैं बहुत ही बेबाकी
से अपनी बात कह रहा हूँ। क्या आपको लगता है कि पाठक मेरी बात समझ पाएंगे?"
यह सच है कि ओज़ावा के बोलने का तरीका अनोखा है, और उनकी बातों को आम भाषा में उतारना आसान काम नहीं है। वे बहुत इशारे करते हैं, और उनके ज़्यादातर विचार गीतों के रूप में ही व्यक्त होते हैं। फिर भी,
मुझे लगता है कि उनकी वह कथित रूखापन, जिससे वे बहुत परेशान
रहते थे, और उनके बोलने का अनोखा तरीका, भाषा की किसी भी बाधा को
दूर कर देते हैं।
भले ही मैं संगीत का शौकीन हूँ (या शायद इसी वजह से), जब भी मैं संगीत सुनता हूँ, बिना किसी पूर्वाग्रह के। मैं बस अपने कान खोलकर
संगीत के अद्भुत अनुभव को महसूस करने की कोशिश करता हूँ, और ऐसा
पूरी मासूमियत से करने का प्रयास करता हूँ। जब मुझे कोई उत्कृष्ट रचना मिलती है, तो मुझे खुशी होती है, और जब वह उस स्तर
की नहीं होती, तो मुझे थोड़ा दुख होता है। तब मैं सोचता हूँ कि
कुछ संगीत मुझे क्यों प्रभावित करता है और कुछ नहीं। इसके
अलावा, मैं संगीत के अन्य तत्वों को ज़्यादा महत्व नहीं देता।
सामान्य तौर पर, मैं इस विचार से शुरू करता हूँ कि संगीत का उद्देश्य लोगों को प्रसन्न करना है और इस उद्देश्य को प्राप्त
करने के लिए विभिन्न प्रकार की तकनीकें और विधियाँ हैं, एक
व्यापक जटिलता है जो मुझे बहुत आकर्षित करती है।
मैंने उस्ताद ओज़ावा को सुनते समय भी यही दृष्टिकोण बनाए रखने का प्रयास किया है। कहने का तात्पर्य यह है कि मैंने एक ईमानदार और

जिज्ञासु शौकिया श्रोता बने रहने की कोशिश की है, क्योंकि मुझे लगता है कि इस पुस्तक के अधिकांश पाठक मेरी ही तरह संगीत प्रेमी होंगे।

यह थोड़ा अतिशयोक्तिपूर्ण लग सकता है, लेकिन मुझे यह स्वीकार
करना होगा कि जैसे-जैसे सेइजी ओज़ावा और मेरी बातचीत आगे बढ़ी,
मुझे कुछ समानताएं नज़र आने लगीं। प्रतिभा, प्रसिद्धि और कार्य प्रदर्शन जैसी बातों से परे, मुझे हमारे जीवन जीने के तरीके में
एक साझा पहचान का भाव दिखाई दिया।
सर्वप्रथम, हमें अपने-अपने काम से मिलने वाली खुशियों का आनंद मिलता है। यद्यपि संगीत और साहित्य अलग-अलग क्षेत्र हैं, फिर भी अपने-अपने क्षेत्र के प्रति समर्पण हमें किसी भी अन्य चीज़ से अधिक सुख
प्रदान करता है। इस प्रकार, काम ही संतोष का प्राथमिक स्रोत बन
जाता है। ज़ाहिर है, परिणाम भी महत्वपूर्ण होते हैं, लेकिन काम
पर ध्यान केंद्रित करना, समय की परवाह किए बिना खुद को उसमें समर्पित कर देना, अंततः एक ऐसा पुरस्कार बन जाता है, जिसकी कोई
तुलना नहीं।
दूसरे, हमारे भीतर आज भी वही जिज्ञासा और उत्साह बरकरार है जो बचपन में था, और यही हमारे जीवन की प्रेरक शक्ति बन गया है: अपर्याप्तता
का एहसास, हमेशा और गहराई तक जाने की चाहत, आगे बढ़ते रहने की
ललक। ओज़ावा को काम करते हुए देखकर मैं उनके पेशे के प्रति उनके
समर्पण, उनकी लगन और जुनून को महसूस कर सकता था। उन्हें पूरा विश्वास है कि वे अच्छा कर रहे हैं, उन्हें खुद पर पूरा भरोसा
है, लेकिन इसका मतलब यह नहीं कि वे संतुष्ट हैं। वे हमेशा सुधार कर सकते हैं, आगे बढ़ सकते हैं, और इसके लिए वे हर संभव प्रयास करने को दृढ़ हैं, समय की सीमाओं और अपनी ऊर्जा की कमी से लड़ने को तैयार हैं।

तीसरी बात... हठ। हम धैर्यवान, मजबूत और अंततः जिद्दी हैं। अगर हम कुछ करने का फैसला कर लेते हैं, तो उसे करके ही रहते हैं, चाहे परिणाम कुछ
भी हो। और भले ही कभी-कभी हम खुद को मुश्किल परिस्थितियों में
पा लें, जैसे किसी को नाराज़ कर देना, हम उस रवैये के साथ आने
वाली ज़िम्मेदारी को स्वीकार करते हैं और बिना किसी बहाने के
उसे निभाते हैं। ओज़ावा का स्वभाव बेफिक्र है, वह हमेशा मज़ाक
करता रहता है, लेकिन दूसरी तरफ, वह अपने आसपास के लोगों की बहुत
परवाह करता है। हालांकि, अपनी पसंद तय करने के मामले में वह
बहुत दृढ़ निश्चयी है। वह अटल है और कभी खुद पर शक नहीं करता। कम
से कम, मुझे तो उससे यही आभास हुआ।
मैंने अपने जीवन में कई तरह के लोगों से मुलाकात की है, और कभी-कभी उन मुलाकातों से मजबूत रिश्ते भी बने हैं, लेकिन मैंने आज तक किसी
ऐसे व्यक्ति से मुलाकात नहीं की जिसके साथ मुझे इतना स्वाभाविक
जुड़ाव महसूस हुआ हो, जिसके साथ मैंने ऊपर बताए गए सभी पहलुओं
में इतनी गहरी आत्मीयता महसूस की हो। इस दृष्टि से, सेइजी ओजावा
मेरे लिए बहुत ही महत्वपूर्ण व्यक्ति हैं। यह जानकर ही सुकून
मिलता है कि उनके जैसा कोई व्यक्ति इस दुनिया में मौजूद है।
हम दोनों कई मायनों में एक-दूसरे से बहुत अलग हैं, बेशक। उदाहरण के लिए, मुझमें उनकी सहज और स्वाभाविक सामाजिकता नहीं है। लोगों के
बारे में जानने की जिज्ञासा तो मुझमें है, लेकिन यह इतनी आसानी
से ज़ाहिर नहीं होती। एक कंडक्टर होने के नाते, हर दिन तरह-तरह
के लोगों से मिलना स्वाभाविक है। आख़िरकार, यह एक सहयोगी परियोजना को सफल बनाने का काम है। लेकिन कोई व्यक्ति कितना भी प्रतिभाशाली क्यों न हो, जिसका स्वभाव अस्थिर और गुस्सैल हो, वह लोगों का दिल नहीं जीत पाएगा। ओज़ावा के लिए पारस्परिक संबंध बहुत महत्वपूर्ण हैं। उन्हें अपने आस-पास ऐसे सहकर्मियों की

और जिन पर वे चुप रहे, मैंने उन्हें स्वाभाविक रूप से स्वीकार
कर लिया।
इसलिए, यह कोई आम साक्षात्कारों की किताब नहीं है, न ही यह दो मशहूर हस्तियों के बीच की बातचीत का संग्रह है। मैं जिस चीज़ की तलाश
कर रहा था—या यूँ कहूँ कि एक समय पर मैंने जिसकी तलाश शुरू की—
वह हमारे दिलों की एक स्वाभाविक गूंज थी। मैंने उनके दिल की
गूंज सुनने की पूरी कोशिश की, क्योंकि आखिर मैं साक्षात्कारकर्ता था और वे साक्षात्कार देने वाले। लेकिन साथ
ही, ज़्यादातर समय मुझे अपने दिल की गूंज भी सुनाई दी। कभी-कभी मैं उसे पहचान लेता था, लेकिन कभी-कभी मैं यह सोचकर हैरान रह
जाता था, "वाह, मुझे पता ही नहीं था कि मेरे अंदर भी ऐसी गूंज
मौजूद है!" दूसरे शब्दों में, पूरे साक्षात्कारों के दौरान
मैंने ओज़ावा के व्यक्तित्व को जाना और साथ ही अपने व्यक्तित्व
के कुछ अनजाने पहलुओं को भी खोजा। कहने की ज़रूरत नहीं है, यह प्रक्रिया बेहद दिलचस्प रही।
चलिए, मैं आपको एक उदाहरण देता हूँ। मैं कभी भी शीट म्यूज़िक को धाराप्रवाह नहीं पढ़ पाया। मुझे सारी बारीकियाँ समझ नहीं
आतीं। लेकिन ओज़ावा को सुनकर, उनके हाव-भाव को देखकर और उनकी
आवाज़ के उतार-चढ़ाव को ध्यान से सुनकर, मुझे समझ आया कि शीट म्यूज़िक पढ़ना उनके लिए कितना महत्वपूर्ण था। जब तक वे किसी
स्कोर को पूरी तरह से नहीं पढ़ लेते, संगीत आकार नहीं ले पाता।
उन्हें संतुष्टि पाने के लिए उसमें पूरी तरह डूब जाना पड़ता है, चाहे कुछ भी हो जाए। वे कागज़ की दो विमाओं पर छपे प्रतीकों की जटिलता पर विचार करते हैं, और फिर वहाँ से त्रि-आयामी रूप की ओर बढ़ते हैं। संगीत को समझने का उनका यही तरीका है। यही उनके संगीत जीवन की नींव है, यही आधारशिला है। इसीलिए वे सुबह जल्दी

उठते हैं और पूरी एकाग्रता से पढ़ने के लिए एकांत में चले जाते
हैं। वे घंटों तक स्कोर का अध्ययन करते हैं। वे अतीत से आने
वाले गूढ़ संदेशों को समझने का प्रयास करते हैं।
उनकी तरह मैं भी सुबह करीब चार बजे उठता हूँ और अपने काम पर ध्यान केंद्रित करता हूँ। अगर सर्दी का मौसम हो, तो बाहर पूरी तरह
अंधेरा होता है; भोर का नामोनिशान भी नहीं होता। पक्षियों की
चहचाहट भी सुनाई नहीं देती। मैं बस अपनी डेस्क पर बैठता हूँ और
पाँच-छह घंटे तक वाक्य लिखता रहता हूँ, गर्म कॉफ़ी पीता हूँ और कंप्यूटर पर टाइप करता हूँ, बिना किसी और चीज़ के बारे में
सोचे। मैं पिछले पच्चीस सालों से यही जीवन जी रहा हूँ। जिस समय ओज़ावा संगीत की धुनें पढ़ रहे होते हैं, मैं लेखन पर ध्यान केंद्रित कर रहा होता हूँ। हम जो करते हैं वह बिल्कुल अलग है,
लेकिन प्रक्रिया लगभग एक जैसी है। मैं हमेशा सोचता हूँ कि एकाग्रता की इस क्षमता के बिना मेरा जीवन ही नहीं होता। अगर मैं
एकाग्र नहीं हो पाता, तो यह मेरा जीवन ही नहीं रहता। मुझे लगता
है कि ओज़ावा भी ऐसा ही महसूस करते हैं।
इसलिए, जब ओज़ावा ने संगीत की धुनें पढ़ने की बात कही, तो मुझे उस क्रिया का विशिष्ट अर्थ पूरी तरह समझ में आ गया, मानो वह मेरे लिए कोई व्यक्तिगत मामला हो। कई अन्य मामलों में भी कुछ ऐसा ही हुआ।

नवंबर 2010 और जुलाई 2011 के बीच, विभिन्न स्थानों (टोक्यो, होनोलूलू, स्विट्जरलैंड) में, मुझे उन साक्षात्कारों को करने
का अवसर मिला जिनसे यह पुस्तक तैयार हुई है। यह ओज़ावा के जीवन
का एक महत्वपूर्ण दौर था, जब उनकी मुख्य चिंता अपनी बीमारी के उपचार और पुनर्वास प्रक्रिया का पालन करना था। उन्हें कई सर्जरी करवानी पड़ीं, और अपनी ताकत वापस पाने के लिए उनके पास उसी जिम में जाने के अलावा कोई विकल्प नहीं था जहाँ मैं अक्सर

जाता था। पूल में हमारी कई बार मुलाकात हुई, और मैंने उन्हें
लगन से व्यायाम करते देखा।
दिसंबर 2010 में, उन्होंने न्यूयॉर्क के कार्नेगी हॉल में साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा का नेतृत्व करते हुए एक बहुप्रतीक्षित वापसी की। दुर्भाग्य से, मैं उस संगीत कार्यक्रम में शामिल नहीं हो सका,
लेकिन रिकॉर्डिंग से पता चलता है कि यह एक शानदार, प्रेरणादायक प्रदर्शन था, जो उनकी अनूठी भावना से ओतप्रोत था, हालांकि दर्शकों को उनकी शारीरिक थकावट स्पष्ट रूप से दिखाई दे रही थी।
उस संगीत कार्यक्रम के बाद छह महीने के आराम के बाद, उन्होंने जिनेवा झील के किनारे स्थित रोले शहर में प्रतिवर्ष आयोजित होने वाली सेइजी ओज़ावा अंतर्राष्ट्रीय अकादमी स्विट्जरलैंड का निर्देशन किया। वहां, उन्होंने युवा संगीतकारों के एक चुनिंदा समूह को प्रशिक्षित करने में अपना पूरा उत्साह लगाया, जिनके साथ उन्होंने बाद में जिनेवा और पेरिस में संगीत कार्यक्रम प्रस्तुत किए। ये संगीत कार्यक्रम भी सफल रहे। मैं दोनों कार्यक्रमों में उपस्थित था और उनसे पहले दस दिनों के पूर्वाभ्यास के दौरान उनके साथ था। मैं उनके द्वारा अपने काम
के प्रति किए गए प्रयास और समर्पण से बेहद प्रभावित हुआ, और
मुझे चिंता भी हुई। मुझे लगा कि कहीं इतना परिश्रम उन पर बुरा
असर न डाल दे। इन सब के परिणामस्वरूप जो संगीत उत्पन्न हुआ, वह
बेहद रोमांचक था, और ठीक उसी ऊर्जा से पैदा हुआ था जिसे वह अपने
शरीर के किसी कोने में एकत्रित करने में कामयाब रहा था।
लेकिन, उन्हें प्रदर्शन करते देख मुझे एक अहसास हुआ: ओज़ावा के पास कोई चारा नहीं था; उनके पास वही करने के अलावा कोई और विकल्प नहीं था
जो वे कर रहे थे। उनके डॉक्टर, फिजियोथेरेपिस्ट, दोस्त और
परिवार सभी उन्हें रोकने के लिए कह सकते थे (और उन्होंने कोशिश

भी की, बेशक), लेकिन यह नामुमकिन था, क्योंकि संगीत ही उनके जीवन का मूल आधार है। इसे और स्पष्ट शब्दों में कहूँ तो, अगर उनके रगों में संगीत का प्रवाह न हो, तो वे मर जाएँगे। यही दुनिया में जीने का, सचमुच ज़िंदा महसूस करने का उनका एकमात्र तरीका है: अपने हाथों से संगीत बनाना और फिर भी जोश से भरे रहना, उसे जनता के सामने पेश करना। भला उन्हें कौन रोक सकता है? मुझे भी उन्हें थोड़ा धीमा चलने, कुछ समय आराम करने और अपनी ताकत वापस पाने के बाद फिर से काम पर लौटने के लिए कहने का मन हुआ। मैं उन्हें यह कहना चाहता था कि मैं समझता हूँ, लेकिन शायद जल्दबाज़ी करने के बजाय धीरे-धीरे कदम बढ़ाना बेहतर होगा। मेरे दिमाग में यही एक तर्कसंगत तर्क आया, लेकिन जब मैंने उसे ऑर्केस्ट्रा के सबसे आगे मंच पर पूरे जोश के साथ खड़े देखा, तो मेरे लिए यह कहना भी नामुमकिन हो गया। मुझे लगा कि मेरे शब्द झूठे और खोखले लगेंगे। मुझे ऐसा लगा जैसे वह एक ऐसी दुनिया में रहता है जो तर्कसंगत सोच से परे है। जैसे कोई भेड़िया जो सिर्फ जंगल की गहराई में ही रह सकता है।

इस पुस्तक में शामिल साक्षात्कारों का उद्देश्य सेइजी ओज़ावा का गहन विश्लेषण करना या उनका कोई विशिष्ट चित्र प्रस्तुत करना नहीं है। न ही यह कोई रिपोर्ट है, न ही किसी व्यक्ति के व्यक्तित्व के मूल सिद्धांतों पर आधारित कोई सैद्धांतिक व्याख्या है। एक संगीत प्रेमी के रूप में मेरा एकमात्र उद्देश्य सेइजी ओज़ावा नामक संगीतकार के साथ संगीत पर खुलकर बातचीत करना था। यह दिखाना था कि हममें से प्रत्येक (बेशक, बहुत अलग-अलग तरीकों से) संगीत के प्रति कैसे समर्पित हो जाता है। यही मेरा मूल उद्देश्य था, और मुझे लगता है कि मैं इसमें किसी हद तक सफल रहा हूँ। यह एक बेहद सुखद अनुभव रहा है। इसने मुझे

ओज़ावा के साथ अनूठे और आनंददायक पल साझा करने, उनके साथ संगीत
सुनने का अवसर दिया है। शायद इस पुस्तक के लिए अधिक उपयुक्त
शीर्षक यह होगा: सेइजी ओज़ावा के साथ मेरी शामें।
जो भी इस किताब को पढ़ेगा, उसे ओज़ावा के शब्दों में कुछ अनमोल बातें मिलेंगी। वे सीधे-सादे अंदाज़ में बोलते हैं, और उनके शब्द
बातचीत की धारा में सहजता से बहते हैं, लेकिन उनकी बातों में
छुपे हुए अंश चाकू की तरह तीखे होते हैं। संगीत की दृष्टि से,
मैं कहूँगा कि ये वे अंतर्मन की आवाज़ें हैं जिन्हें किसी भी
रचना में, चाहे कितना भी ध्यान भटक जाए, नज़रअंदाज़ नहीं किया
जा सकता। इस लिहाज़ से, ओज़ावा ऐसे साक्षात्कारकर्ता नहीं थे
जिनसे मैं यूँ ही casually बात कर सकूँ। मुझे हर पल सतर्क रहना
पड़ा ताकि कहीं छिपी हुई किसी बात को नज़रअंदाज़ न कर दूँ। मुझे
लगा कि उन सूक्ष्म विवरणों को नज़रअंदाज़ करने से मैं पूरी बात
भूल सकता हूँ।
इस परिप्रेक्ष्य में देखा जाए तो ओज़ावा एक सहज बच्चे की तरह थे और साथ ही ज्ञान के भंडार भी; एक ऐसे व्यक्ति जिन्हें अपनी इच्छाएँ तुरंत
पूरी करनी होती थीं और जो असीम धैर्य का प्रदर्शन करते थे; एक
ऐसे व्यक्ति जिन्हें अपने आसपास के सभी लोगों पर पूर्ण विश्वास
था और साथ ही वे अकेलेपन के घने कोहरे में भी घिरे हुए थे। किसी
भी स्थिति में, ऐसे जटिल व्यक्तित्व के केवल एक पहलू पर ज़ोर
देना एक विकृत और अपूर्ण चित्र प्रस्तुत करेगा। इसीलिए मैंने
उनके शब्दों को यथासंभव सटीक रूप से प्रस्तुत करने का प्रयास
किया है।
हमने साथ में जो समय बिताया, वह बेहद आनंददायक था, और मुझे पूरी उम्मीद है कि इस पुस्तक के पन्नों के माध्यम से मैं पाठकों के साथ उस आनंद
को साझा कर सकूँगी। मैं ओज़ावा को एक बार फिर से धन्यवाद देना

चाहती हूँ कि उन्होंने अपना सारा समय मुझे समर्पित किया। इतने
लंबे समय तक नियमित रूप से साक्षात्कार जारी रखने के लिए हमें
कई तरह की व्यवस्थागत कठिनाइयों का सामना करना पड़ा, लेकिन
मुझे अपना विशेष पुरस्कार तब मिला जब उस्ताद ने स्वीकार किया
कि उन्होंने इससे पहले कभी संगीत के बारे में इतने व्यवस्थित
और संगठित तरीके से बात नहीं की थी।
मेरी दिली कामना है कि सेइजी ओज़ावा जब तक और जितना हो सके, अपना संगीत हमारे साथ साझा करते रहें। अच्छे संगीत के बारे में भी वही बात
लागू होती है जो प्रेम के बारे में: यह कभी भी बहुत नहीं होता।
और अधिकाधिक लोग, मानो संगीत ही उनके जीवन की प्रेरणा शक्ति हो,
इसमें सुकून पाते हैं और जीवन की प्यास बुझाते हैं।

इस पुस्तक के लेखन और संपादन में अमूल्य सहयोग के लिए मैं कोजी ओनोडेरा को भी धन्यवाद देना चाहता हूँ। संगीत के बारे में मेरे सीमित ज्ञान को देखते हुए, मैंने शब्दावली और अन्य विशिष्ट मुद्दों को स्पष्ट करने के लिए अक्सर उनसे परामर्श लिया है। शास्त्रीय संगीत के प्रति उनकी गहरी समझ सराहनीय है। मैं उनके सभी सुझावों और टिप्पणियों का हार्दिक आभार व्यक्त करता हूँ।

हारुकी मुराकामी

पहली बातचीत
संक्षेप में, पियानो कॉन्सर्टो के बारे में
और बीथोवेन का ऑर्केस्ट्रा नंबर 3 सी माइनर में

हमारी पहली बातचीत 16 नवंबर, 2010 को टोक्यो के पश्चिम में स्थित कानागावा में मेरे घर पर हुई थी। हमने अपना समय अलमारियों से विनाइल रिकॉर्ड और सीडी निकालकर उन्हें सुनने और फिर उन पर चर्चा करने में बिताया। बातचीत को भटकने से बचाने के लिए, मेरी योजना एक समय में एक ही विषय पर ध्यान केंद्रित करने की थी। इसलिए, इस पहली मुलाकात में, हमने बीथोवेन के पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 (सी माइनर) पर ध्यान केंद्रित करने का निर्णय
लिया। इसके बाद, हमने गोल्ड और बर्नस्टीन द्वारा ब्राह्म्स के
पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 (डी माइनर) के प्रदर्शन पर चर्चा करने
का निर्णय लिया, जिसका मैंने पहले उल्लेख किया था। संयोग से,
ओजावा का अगले महीने न्यूयॉर्क में पियानोवादक मित्सुको उचिदा
के साथ बीथोवेन की रचनाओं का एक संगीत कार्यक्रम निर्धारित था।
अंततः, न्यूयॉर्क की लंबी यात्रा के कारण पीठ की पुरानी तकलीफ बढ़ जाने और उस सर्दी में शहर में आई भीषण ठंड के कारण निमोनिया हो जाने
की वजह से ओज़ावा को अपना कार्यभार किसी और को सौंपना पड़ा। कॉन्सर्ट वाले दिन दोपहर को हमें उस रचना पर लगातार तीन घंटे
चर्चा करने का अवसर मिला। हमने बीच-बीच में कुछ विराम लिए ताकि
वे अत्यधिक थक न जाएँ और अपने डॉक्टर द्वारा बताई गई दवाइयाँ ले
सकें और कुछ खा सकें।

मैं पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 से शुरू करता हूँ।
डी माइनर में ब्रह्म्स

मुरकामी: मुझे याद है कि आपने कुछ समय पहले मुझे ग्लेन गोल्ड द्वारा प्रस्तुत ब्रह्म्स के पियानो कॉन्सर्टो नंबर
1 के बारे में बताया था, जिसका संचालन लियोनार्ड बर्नस्टीन ने न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक ऑर्केस्ट्रा के
साथ किया था। प्रस्तुति शुरू होने से पहले, बर्नस्टीन
ने दर्शकों को संबोधित करते हुए घोषणा की कि वे श्री
गोल्ड की व्याख्या के अनुसार कॉन्सर्टो प्रस्तुत
करने जा रहे हैं, जिससे वे असहमत थे।

ओज़ावा: जी हां, मैं वहां लेनी (लियोनार्ड) के सहायक निर्देशक के रूप में मौजूद था। अचानक, कार्यक्रम शुरू होने से
पहले, लेनी मंच पर आए और दर्शकों को संबोधित किया। उस
समय मुझे अंग्रेजी अच्छी तरह समझ नहीं आती थी, इसलिए
मैंने अपने आसपास के लोगों से पूछा कि वह क्या कह रहे
हैं और मुझे कुछ हद तक अंदाजा हो गया।

मुरकामी: वह एपिसोड मेरे पास मौजूद डिस्क में शामिल है।

बर्नस्टीन के शब्द

चिंता मत कीजिए। श्री गोल्ड यहीं हैं (दर्शक दबे स्वर में हंसते हैं)। वे थोड़ी देर में आ जाएंगे। जैसा कि आप जानते हैं, मैं आमतौर पर संगीत कार्यक्रमों से पहले नहीं बोलता, सिवाय गुरुवार शाम के प्रदर्शनों के, लेकिन कुछ ऐसा अनोखा हुआ है जिसके बारे में मुझे लगता है कि मुझे कुछ कहना चाहिए। आप ब्रह्म्स के पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 डी माइनर की एक अपरंपरागत प्रस्तुति सुनने वाले हैं, जो मैंने अब तक सुनी या सोची भी नहीं है, इसकी उल्लेखनीय और विस्तृत लय के

साथ-साथ ब्रह्म्स के स्वयं के डायनामिक चिह्नों से विचलन के कारण। मैं यह नहीं कह सकता कि मैं श्री गोल्ड से पूरी तरह सहमत हूं, और इससे एक महत्वपूर्ण प्रश्न उठता है: मैं यहां उनका संचालन क्यों कर रहा हूं? (दर्शकों में हल्की फुसफुसाहट।) मैं उनका संचालन इसलिए कर रहा हूं क्योंकि श्री गोल्ड इतने गंभीर और महत्वपूर्ण कलाकार हैं कि मेरे पास उनके द्वारा प्रस्तुत किसी भी बात को सद्भावनापूर्वक स्वीकार करने के अलावा कोई विकल्प नहीं है, और इस मामले में उनकी अवधारणा इतनी दिलचस्प है कि मुझे विश्वास हो गया है कि आपको इसे सुनना चाहिए।
लेकिन पिछला सवाल अभी भी बना हुआ है। किसी संगीत कार्यक्रम में कौन ज़िम्मेदार होता है, एकल कलाकार या कंडक्टर? (दर्शक और भी खुलकर हंसने लगते हैं।) ज़ाहिर है, इसका जवाब यह है कि कभी एक ज़िम्मेदार होता है, कभी दूसरा, यह इस बात पर निर्भर करता है कि कौन ज़िम्मेदार है। लगभग हमेशा, वे दोनों मिलकर काम करने में कामयाब हो जाते हैं, चाहे समझा-बुझाकर, अपने आकर्षण से या फिर धमकियों से। (हंसी।) इससे एक सुसंगत प्रस्तुति संभव हो पाती है। अपने पूरे पेशेवर जीवन में, केवल एक बार मुझे किसी रचना की बिल्कुल नई अवधारणा को पूरी तरह से स्वीकार करना पड़ा, जो मेरी अपनी अवधारणा से मेल नहीं खाती थी—पिछली बार जब मैंने श्री गोल्ड के साथ प्रस्तुति दी थी। (दर्शक अब ज़ोर से हंसने लगते हैं।) हालांकि, आज हमारे विचारों में इतना बड़ा अंतर है कि मुझे यह छोटा सा स्पष्टीकरण देना ज़रूरी लगता है।

तो, पहले वाले सवाल पर लौटते हुए, मैं संचालन क्यों कर रहा हूँ? इस स्थिति का फायदा उठाकर एक छोटा-मोटा विवाद क्यों न खड़ा करूँ और उनकी जगह किसी दूसरे एकल कलाकार को क्यों न नियुक्त करूँ, या अपने सहायक को संचालन करने दूँ? दरअसल, मैं इस अवसर से बेहद रोमांचित और प्रसन्न हूँ कि मैं आपको उस रचना पर एक नया दृष्टिकोण प्रस्तुत कर सकूँ जिसे इतनी बार प्रस्तुत किया जा चुका है। इसके अलावा, श्री गोल्ड कई जगहों पर इस रचना की आश्चर्यजनक ताजगी और दृढ़ विश्वास के साथ व्याख्या करते हैं। साथ ही, हम सभी इस असाधारण कलाकार और विचारशील प्रस्तुतिकर्ता से कुछ न कुछ सीख सकते हैं। और अंत में, क्योंकि संगीत में वह तत्व मौजूद है जिसे दिमित्री मित्रोपौलोस ने "खेल भावना" कहा था—जिज्ञासा, रोमांच की प्यास, प्रयोग की
ललक—और मैं आपको विश्वास दिलाता हूँ कि श्री गोल्ड
के साथ इस संगीत कार्यक्रम की तैयारी में बिताया गया
यह पूरा सप्ताह एक सच्चा रोमांच रहा है। परिणाम
स्वरूप, हम आज आपके सामने इसे प्रस्तुत कर रहे हैं।
(लगातार तालियाँ।)

ओज़ावा: जी हां, जी हां। कुछ ऐसा ही था, हालांकि तब भी मुझे कॉन्सर्ट से पहले ऐसा कहना उचित नहीं लगा था। वास्तव
में, मुझे अब भी ऐसा ही लगता है।

मुरकामी: कम से कम बर्नस्टीन ने इसे हास्यबोध के साथ लिया और शुरुआती कुछ भ्रम के बावजूद दर्शक हँसे।

ओज़ावा: बिल्कुल। लेनी बहुत अच्छा वक्ता था।

मुरकामी: उनके भाषण में आपत्ति करने लायक कुछ भी नहीं है। इससे उन दोनों के बीच किसी भी तरह की बुरी बात का खुलासा
नहीं होता; यह केवल पहले से ही चेतावनी देता है कि काम
की गति गोल्ड की है, उनकी नहीं।

संगीत शुरू होता है।

मुरकामी: हम्म... यह सच है, गति अजीब तरह से धीमी है। मुझे लगता है कि मैं समझ गया हूँ कि लेनी ने अपनी चेतावनी से क्या
कहना चाहा था।

ओज़ावा: यह भाग स्पष्ट रूप से एक विस्तृत 2/2 टाइम सिग्नेचर है, और प्रत्येक खंड में आपको एक, दो, तीन / चार, पाँच, छह
गिनना चाहिए। लेकिन लेनी इसे ऐसे संचालित करते हैं
जैसे यह लगातार छह हो, क्योंकि 2/2 टाइम सिग्नेचर इतने विस्तृत होते हैं कि तालों के बीच एक समान अंतराल
बनाए रखना मुश्किल होता है। उनके पास इसके अलावा कोई
विकल्प नहीं था। सामान्यतः यह एक... और दो... होता है, और वह इसे एक... दो... के रूप में संचालित करते हैं। इसे बजाने के कई तरीके हो सकते हैं, लेकिन लगभग हमेशा इसे इसी तरह बजाया जाता है। यहाँ, इसके विपरीत, इतनी धीमी गति के कारण वह तालों के बीच एक समान अंतराल बनाए नहीं रख सके, इसलिए यह एक, दो, तीन / चार, पाँच, छह होना चाहिए। यही कारण है कि यह सहजता से नहीं बजता और बार-बार रुकता है।

मुरकामी: और पियानो?

ओज़ावा: मुझे यकीन है कि ऐसा ही होता है।

पियानो बजना शुरू होता है (4:29)।

मुरकामी: बिल्कुल सही, पियानो बहुत धीमा है।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन इसकी ध्वनि असाधारण है, खासकर अगर आपने इसे पहले कभी नहीं सुना हो। आप इसे स्वाभाविक मान लेते
हैं कि यह रचना इसी तरह काम करती है, मानो यह ग्रामीण
इलाकों की कोई सुंदर धुन हो।

मुरकामी: इसे इस तरह से खींचकर व्याख्या करना आसान नहीं हो सकता।

ओज़ावा: नहीं। जब आप इस हिस्से पर पहुँचें तो ध्यान से सुनें।
आप आश्चर्यचकित हुए बिना नहीं रह सकेंगे।

मुरकामी: इस तरह (आवाज बढ़ती है और टिम्पानी प्रवेश करती है) (5:18) ऑर्केस्ट्रा ऐसा लगता है जैसे वह अपने आप बज
रहा हो।

ओज़ावा: ठीक है। यह मैनहट्टन सेंटर की रिकॉर्डिंग तो नहीं है? क्या यह कार्नेगी हॉल वाली है?

मुरकामी: जी हां, यह कार्नेगी हॉल में हुए कॉन्सर्ट की लाइव रिकॉर्डिंग है।

ओज़ावा: ठीक है। इसीलिए आवाज़ इतनी धीमी आ रही है। अगले दिन मैनहट्टन सेंटर में एक और रिकॉर्डिंग निर्धारित थी।

मुरकामी: क्या ये दोनों एक ही रचना से हैं?

ओज़ावा: वही, लेकिन इसे कभी व्यावसायिक रूप से रिलीज़ नहीं किया गया।

मुरकामी: नहीं, मुझे पूरा यकीन है कि यह नहीं मिल सकता।

ओज़ावा: मैं भी उस रिकॉर्डिंग में था। मैं सहायक निर्देशक था। जब लेनी ने कहा कि वह निर्देशन का काम अपने सहायक को
सौंप सकता था, तो उसका मतलब मुझसे था। (हंसी)

मुरकामी: अगर वे किसी समझौते पर नहीं पहुंचे होते, तो आप बर्नस्टीन की जगह ले लेते... किसी भी मामले में, यह एक
ऐसा संगीत कार्यक्रम है जहां आप बहुत तनाव महसूस कर
सकते हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल। यह बहुत परिष्कृत नहीं है।

मुरकामी: इतनी धीमी गति से बजाने से यह आभास होता है कि किसी भी क्षण, हर कोई अपनी इच्छानुसार बजाना शुरू कर देगा।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। यह होने ही वाला है।

मुरकामी: वैसे, जब गोल्ड क्लीवलैंड ऑर्केस्ट्रा के साथ बजाते थे, तो उनके और जॉर्ज स्ज़ेल के बीच कोई समझौता नहीं
हो पाया और अंत में स्ज़ेल ने अपने सहायक के पक्ष में इस्तीफा दे दिया। मैंने यह कहीं पढ़ा था।

प्रथम आंदोलन का पियानो भाग बजना शुरू होता है (5:56)।

ओज़ावा: यह सुनने में थोड़ा धीमा लगता है, लेकिन अगर गोल्ड इसे ऐसे बजाता है, तो यह ठीक लगता है, है ना? इसका प्रभाव
बुरा नहीं है।

मुरकामी: उनमें लय की बहुत ही विकसित समझ रही होगी। मैं इसे समझा नहीं सकता, लेकिन मुझे ऐसा लगता है कि वे ध्वनि
को लंबा खींचने और उसे हर समय ऑर्केस्ट्रा के ढांचे
के अनुसार समायोजित करने में सक्षम थे।

ओज़ावा: उन्हें संगीत की लय की पूरी समझ थी, लेकिन लेनी को भी थी। दोनों ने तन-मन से खुद को संगीत के लिए समर्पित कर
दिया था।

मुरकामी: लेकिन क्या यह एक ऐसी रचना नहीं है जिसे आमतौर पर जुनून के विस्फोट के रूप में व्याख्यायित किया जाता
है?

ओज़ावा: हाँ, आप सही कह रहे हैं। यहाँ जोश की कमी है।

पियानो प्रथम आंदोलन की खूबसूरत दूसरी धुन बजाता है (7:35)।

ओज़ावा: उदाहरण के लिए, यह हिस्सा इस लय के साथ अच्छी तरह से मेल खाता है। मैं दूसरे ट्रैक की बात कर रहा हूँ। क्या
आपको ऐसा नहीं लगता?

मुरकामी: हाँ, ठीक है।

ओज़ावा: तेज़ आवाज़ वाला शुरुआती हिस्सा कुछ हद तक खुरदुरा और अपरिष्कृत सा एहसास पैदा करता है, लेकिन यह हिस्सा
मोहक है।

मुरकामी: आपने अभी कहा कि लेनी संगीत के प्रवाह को पूरी तरह से समझते थे, उन्होंने अपना तन-मन संगीत को समर्पित कर
दिया था, और फिर भी आप इस बात से सहमत नहीं हैं कि एक कंडक्टर कॉन्सर्ट से पहले दर्शकों को संबोधित करे
जैसा कि उन्होंने किया था, है ना?

ओज़ावा: नहीं, नहीं। मैंने कभी नहीं सोचा था कि यह एक अच्छा विचार है, लेकिन यह वह था, और उसने लगभग सभी को मना
लिया।

मुरकामी: आपका मतलब है कि संगीत को बिना किसी पूर्वाग्रह के, जैसा है वैसा ही सुनना बेहतर है, है ना? हालांकि, मैं
समझता हूं कि बर्नस्टीन यह स्पष्ट करना चाहते थे कि
इसे उस तरह से व्याख्यायित करने का विचार किसका था।

OZAWA: Supongo.

मुरकामी: किसी संगीत कार्यक्रम में आमतौर पर कौन प्रभारी होता है, एकल कलाकार या संचालक?

ओज़ावा: किसी संगीत कार्यक्रम में, पूर्वाभ्यास के दौरान एकल कलाकार पर ही सबसे अधिक कार्यभार पड़ता है। आमतौर पर
कंडक्टर दो सप्ताह पहले से पूर्वाभ्यास शुरू कर देता
है, लेकिन एकल कलाकार कम से कम छह महीने तक इसके लिए
समय दे सकता है, यही कारण है कि वे रचना में इतने मग्न
हो जाते हैं।

मुरकामी: मैं समझता हूं, लेकिन अगर कंडक्टर एकल वादक से ऊपर है, तो क्या वह एकल वादक से परामर्श किए बिना सब कुछ तय कर
सकता है?

ओज़ावा: यह संभव है। उदाहरण के लिए, वायलिन वादिका ऐनी-सोफी मुटर को ही ले लीजिए। उन्हें उस्ताद कराजन ने खोजा था,
और उन्होंने तुरंत साथ में मोजार्ट की रिकॉर्डिंग की,
और बाद में बीथोवेन के कॉन्सर्टो की। अगर आप उन रिकॉर्डिंग को सुनें, तो आपको एहसास होगा कि यह कराजन
की ही दुनिया थी। फिर उन्हें किसी दूसरे कंडक्टर के
साथ काम करने की सलाह दी गई, और मुझे चुना गया। कराजन ने ही उनसे कहा था, "आगे जो भी करो, सेइजी के साथ करो।" हमने लाओलो की कुछ रिकॉर्डिंग की, किसी स्पेनिश महिला

की, कुछ इसी तरह की। वह तब सिर्फ चौदह या पंद्रह साल की
लड़की थी।

मुराकामी: एडौर्ड लालो द्वारा रचित स्पैनिश सिम्फनी। मुझे यकीन है कि वह रिकॉर्ड मेरे पास कहीं न कहीं होगा।

मैंने अपने रिकॉर्ड खंगाले और आखिरकार मुझे वह मिल गया।

ओज़ावा: आह, हाँ, यही है! कितनी यादें... रेडियो फ्रांस फिलहारमोनिक ऑर्केस्ट्रा (फ्रांस का राष्ट्रीय ऑर्केस्ट्रा)। मुझे विश्वास नहीं हो रहा। आपके पास तो
वाकई अद्भुत चीज़ें हैं! मेरे पास तो इसकी एक भी प्रति
नहीं है। मेरे घर में कुछ थीं, लेकिन मैंने उन्हें
किसी को दे दिया या उधार दे दिया और वे कभी वापस नहीं
आईं।

कराजन और गोल्ड
सी माइनर में पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3
बीथोवेन

मुरकामी: आज मैं आपके साथ कराजन द्वारा संचालित और गोल्ड द्वारा वादित बीथोवेन के पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 (सी
माइनर) को सुनना चाहूंगा। यह स्टूडियो रिकॉर्डिंग
नहीं है, बल्कि 1957 में बर्लिन में बर्लिन फिलहारमोनिक के साथ रिकॉर्ड किया गया एक लाइव कॉन्सर्ट है।

लंबा, सघन ऑर्केस्ट्रल परिचय समाप्त होता है और गोल्ड का पियानो बजना शुरू होता है। वे तुरंत एक दूसरे के साथ बातचीत करना शुरू कर देते हैं (3:19)।

मुरकामी: यहाँ, इस हिस्से में। ऑर्केस्ट्रा और पियानो एक साथ मेल नहीं खाते, है ना?

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं, वे एक साथ नहीं हैं। ओह, लेकिन यहाँ भी वे एक ही समय पर नहीं आते हैं।

मुरकामी: मुझे आश्चर्य है कि क्या उन्होंने पूर्वाभ्यास के दौरान सभी कठिनाइयों का समाधान कर लिया था।

ओज़ावा: मुझे पूरा यकीन है। लेकिन इस तरह के अंशों में, ऑर्केस्ट्रा को एकल वादक द्वारा बजाए जा रहे संगीत के
अनुसार खुद को ढालना होता है...

मुरकामी: उस समय कराजन और गोल्ड की संगीत की स्थिति बहुत अलग रही होगी, है ना?

ओज़ावा: बिल्कुल। यह 1957 की बात है, गोल्ड के यूरोपीय डेब्यू के कुछ ही समय बाद।

मुरकामी: अगर मैं गलत हूँ तो मुझे सुधारें, लेकिन परिचय के उन साढ़े तीन मिनटों के दौरान, जहाँ केवल ऑर्केस्ट्रा
सुनाई देता है, वह बहुत हद तक बीथोवेन जैसा, बहुत हद तक
जर्मन लगता है, है ना? लेकिन फिर युवा गोल्ड आते हैं
और ऐसा लगता है कि वे उस तनाव को कुछ हद तक कम करना
चाहते हैं और अपना खुद का संगीत बनाना चाहते हैं।
शायद इसीलिए वे पूरी तरह से मेल नहीं खाते और धीरे-
धीरे एक-दूसरे से दूर होते चले जाते हैं, हालाँकि
अंतिम परिणाम बुरा नहीं है।

ओज़ावा: गोल्ड का संगीत बहुत ही स्वतंत्र है। शायद इसका कारण यह है कि वे कनाडाई थे, एक गैर-यूरोपीय जो संयुक्त राज्य

अमेरिका में रहते थे। इससे बहुत फर्क पड़ सकता है, क्योंकि वे जर्मन भाषी दुनिया से नहीं आए थे। इसके
विपरीत, उस्ताद कराजन के मामले में, बीथोवेन का संगीत
उनके भीतर गहराई से समाया हुआ था, और वे उससे भटकना
नहीं चाहते थे। इसीलिए यह शुरू से ही बहुत जर्मन लगता
है, एक ठोस सिम्फनी की तरह। इसके अलावा, उनका गोल्ड के
संगीत को अपनाने का बिल्कुल भी इरादा नहीं था।

मुरकामी: ऐसा लगता है मानो कराजन ने संगीत को उसके सही ढंग से बजाने का फैसला किया और गोल्ड को बाकी काम अपनी मर्जी
से करने दिया। पियानो सोलो और कैडेंज़ा में गोल्ड
अपनी ही दुनिया को बखूबी रचने में कामयाब रहते हैं,
लेकिन इन हिस्सों से पहले और बाद में मुझे ऐसा लगता है
कि उनमें तालमेल नहीं है, एक असंतुलन है।

ओज़ावा: आपको क्या लगता है, इससे मास्ट्रो कराजन को ज़्यादा परेशानी नहीं होती?

मुरकामी: नहीं, बिलकुल नहीं। ऐसा लगता है मानो कराजन पूरी तरह से अपनी ही दुनिया में डूबे हुए थे, जबकि गोल्ड ने
शुरुआत से ही अपना अलग रास्ता चुन लिया था क्योंकि
उनके साथ तालमेल बिठाकर काम करना नामुमकिन था। मुझे
ऐसा लगता है कि कराजन अपना संगीत ज़मीन से ऊपर की ओर,
लंबवत रूप से बनाते हैं, जबकि गोल्ड क्षैतिज रेखा का
अनुसरण करने में अधिक रुचि रखते हैं।

ओज़ावा: खैर, नतीजा दिलचस्प है। ऐसे बहुत कम कंडक्टर हैं जो किसी कॉन्सर्टो की व्याख्या इतने आत्मविश्वास के साथ

कर सकें, मानो वह एक सिम्फनी हो, और यहां तक कि एकल
कलाकार की भी अनदेखी कर दें।

गोल्ड वाई बर्नस्टीन
सी माइनर में पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3
बीथोवेन

मुरकामी: मैं आपको उसी कॉन्सर्ट की एक विनाइल रिकॉर्डिंग सुनाने जा रहा हूँ, लेकिन यह 1959 की रिकॉर्डिंग है,
कराजन के कॉन्सर्ट के दो साल बाद की। यह कोलंबिया
सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा द्वारा स्टूडियो रिकॉर्डिंग
है, जिसमें मुख्य रूप से न्यूयॉर्क सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के सदस्य शामिल हैं।

ऑर्केस्ट्रा का परिचय। इसकी ध्वनि दृढ़ है, मानो कोई पत्थर की दीवार पर मिट्टी फेंक रहा हो।

ओज़ावा: यह मास्ट्रो कराजन की व्याख्या से बिल्कुल अलग है। यह पूरी तरह से सिम्फनी नहीं बन पाती, लेकिन ऑर्केस्ट्रा
की ध्वनि बहुत ही पुराने जमाने की है।

मुरकामी: मुझे कभी नहीं लगा कि यह पुराना लगता है, लेकिन कराजन की ध्वनि की तुलना में यह सच है, भले ही इसे दो साल बाद रिकॉर्ड किया गया हो।

ओज़ावा: हाँ, यह बहुत पुराने ज़माने का लगता है।

मुरकामी: क्या यह रिकॉर्डिंग की वजह से हो सकता है?

ओज़ावा: ऐसा हो सकता है, लेकिन बात सिर्फ इतनी ही नहीं है। माइक्रोफोन वाद्ययंत्रों के बहुत करीब हैं। अमेरिका
में रिकॉर्डिंग इसी तरह की जाती थी। वहीं दूसरी ओर,

उस्ताद कराजन पूरे ऑर्केस्ट्रा की रिकॉर्डिंग करते
थे।

मुरकामी: शायद संयुक्त राज्य अमेरिका के लोग उस शक्तिशाली, धीमी आवाज को पसंद करते थे।

गोल्ड पियानो पर प्रवेश करता है (3:31)।

ओज़ावा: क्या इसे वाकई दो साल बाद रिकॉर्ड किया गया था?

मुरकामी: जी हाँ, उस ब्रह्म्स कॉन्सर्टो से तीन साल पहले, ब्रह्म्स विवाद से पहले, और कराजन के साथ रिकॉर्डिंग
के दो साल बाद। कराजन के साथ कितना बड़ा अंतर है, है
ना?

ओज़ावा: बिलकुल। यह ग्लेन की शैली से ज़्यादा मेल खाता है, ज़्यादा सहज, लेकिन सच कहूँ तो... हम्म... मुझे लगता है
कि यह कहना उचित नहीं है... मुझे कराजन की तुलना बर्नस्टीन से नहीं करनी चाहिए। मैं "संचालन" की अवधारणा के बारे में सोच रहा हूँ, यानी "संगीत निर्देशन" के संदर्भ में। उस्ताद कराजन के मामले में,
यह जन्मजात क्षमता थी, लंबे वाक्यांश रचने की। उन्होंने इसे अपने सभी छात्रों को सिखाया। लेनी को आप एक प्रतिभाशाली व्यक्ति कह सकते हैं, लंबे वाक्यांश रचने की उनकी सहज प्रवृत्ति बहुत विकसित थी, लेकिन वे इसे सचेत रूप से, जानबूझकर नहीं कर सकते थे। कराजन ने अपनी इच्छाओं को केवल दृढ़ इच्छाशक्ति से संगीत में बदल दिया, जैसा कि वे ब्रह्म्स और बीथोवेन की रचनाओं की व्याख्या करते समय करते हैं। ब्रह्म्स के साथ, आप उस दृढ़ इच्छाशक्ति को महसूस कर सकते हैं, कुछ ऐसा जो

लगभग पूर्ण है, भले ही इसके लिए समूह के कुछ विवरणों
का त्याग करना पड़े। उन्होंने हमसे भी यही अपेक्षा
की।

मुरकामी: पहनावे के कुछ विवरणों का त्याग करने के बावजूद...

ओज़ावा: मेरा मतलब है, अगर कुछ खास बातें ठीक से नहीं हुईं, तो हमें चिंता नहीं करनी चाहिए। सबसे ज़रूरी बात थी एक
लंबी, गहरी रेखा को बनाए रखना। दूसरे शब्दों में,
दिशा। संगीत में, दिशा का मतलब तत्वों को जोड़ना होता
है। एक विस्तृत प्रकार की दिशा होती है और एक व्यापक
प्रकार की भी।

ऑर्केस्ट्रा पियानो के नीचे से सुनाई देने वाला तीन स्वरों का एक तीव्र स्वर बजाता है।

ओज़ावा: ये तीन स्वर उस्ताद कराजन की संचालन शैली की एक विशेषता हैं: ला, ला, ला। कुछ संचालक इस ध्वनि को प्राप्त करने
में सक्षम होते हैं और कुछ नहीं। इसी से वे निरंतरता प्राप्त करते हैं।

मुरकामी: बर्नस्टीन के मामले में, निर्देशन एक गणना से कहीं अधिक सहज, लगभग शारीरिक क्रिया है।

ओज़ावा: मुझे लगता है ऐसा ही है। कुछ ऐसा ही।

मुरकामी: जब सब कुछ ठीक चल रहा होता है, तो सब कुछ सुचारू रूप से चलता है, लेकिन अन्यथा यह ढह सकता है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। हालांकि, उस्ताद कराजन ने संचालन की तैयारी पहले से ही बहुत अच्छी तरह से कर ली थी और ऑर्केस्ट्रा से भी यही अपेक्षा की थी।

मुरकामी: इसका मतलब है कि संगीत की रचना उनके भीतर कॉन्सर्ट से पहले ही हो चुकी थी।

ओज़ावा: लगभग।

मुरकामी: लेकिन बर्नस्टीन के साथ चीजें वैसी नहीं थीं।

ओज़ावा: नहीं, उसने सहज प्रवृत्ति से, उस क्षण में कदम उठाया।

रिकॉर्ड बजता रहता है। गोल्ड अपना एकल भाग बड़ी स्वतंत्रता के साथ बजाते हैं (4:33-5:23)।

ओज़ावा: इस भूमिका में वह बहुत ही स्वतंत्र रूप से अभिनय करते हैं, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि कराजन की तुलना में, बर्नस्टीन एकल कलाकार को स्वतंत्रता देता है और
संगीत की लय के आधार पर अपना खुद का संगीत बनाने के
लिए उसे अनुकूलित करता है?

ओज़ावा: हाँ, इसमें कुछ सच्चाई है। कम से कम इस रचना के संदर्भ में तो है, लेकिन ब्रह्म्स के मामले में यह इतना आसान
नहीं है, और इसीलिए समस्याएँ उत्पन्न हुईं। विशेष रूप
से उस रचना, पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 के साथ।

गोल्ड अपने एकल भाग में वाक्यांश को लंबा करता है और गति को धीमा कर देता है (5:01-5:07)।

ओज़ावा: क्या आपने गौर किया है कि उसकी गति धीमी हो गई है? यह ग्लेन की एक विशेषता है।

मुरकामी: वह लय को बहुत आसानी से बदलता था, यह सच है। खैर, यही उसकी शैली थी, और उसके साथ तालमेल बिठाना आसान नहीं
रहा होगा।

ओज़ावा: बिलकुल नहीं, यह बहुत मुश्किल था।

मुरकामी: मुझे लगता है कि रिहर्सल के दौरान उन्हें अपनी सांस लेने के तरीके में कुछ बदलाव करने पड़े होंगे, है ना?

ओज़ावा: हाँ, बिल्कुल, लेकिन जब आप इतने उच्च कोटि के कलाकारों के साथ काम कर रहे होते हैं, तो लाइव परफॉर्मेंस में
भी ऐसा हो सकता है। अंततः, दोनों पक्ष अपनी रणनीति का
आकलन और समायोजन कर लेते हैं, हालाँकि यह आकलन से ज़्यादा आपसी विश्वास की बात होती है। मेरे मामले
में, मुझे लगता है कि संगीतकार मुझ पर भरोसा करते हैं क्योंकि वे मुझे बहुत गंभीर मानते हैं। (हंसते हैं)
अक्सर एकल कलाकार अपनी मनमर्जी करते हैं (हंसते हैं),
लेकिन अगर सब ठीक रहा, तो नतीजा शानदार होता है। बेमिसाल, लाजवाब संगीत।

पियानो की ध्वनि धीरे-धीरे कम होने लगती है, जिसके अंत में ऑर्केस्ट्रा प्रवेश करता है (7:07-7:11)।

ओज़ावा: क्या आपने ध्यान दिया? ऑर्केस्ट्रा के प्रवेश करने से ठीक पहले, संगीत की धीमी गति में, गोल्ड ने एक तरह का "धमाका!" जोड़ा।

मुरकामी: आपका क्या मतलब है?

ओज़ावा: वह कंडक्टर को इशारा करके कहता है, "अब शुरू करो!" यह एक ऐसा लहजा है जो संगीत की लय में नहीं है। यह मौजूद ही
नहीं है।

पियानो पहले मूवमेंट के अंत में प्रसिद्ध, लंबे कैडेंस के करीब पहुंचता है (13:06)।

ओज़ावा: ग्लेन अपनी उस नीची कुर्सी पर बैठकर उस अजीबोगरीब मुद्रा में बजाता था (उसकी नकल करते हुए कुर्सी पर धंस
जाता है)। मुझे सच में नहीं पता कि मैं इस सब के बारे
में आपसे कैसे बात करूं।

मुरकामी: क्या वह उस समय पहले से ही प्रसिद्ध थे?

ओज़ावा: हम्म... हाँ। जब मैंने उन्हें पहली बार देखा तो मैं बहुत उत्साहित था, लेकिन उन्होंने हाथ तक नहीं मिलाया। वे
हमेशा दस्ताने पहनते थे।

मुरकामी: काफी सनकी व्यक्ति।

ओज़ावा: जब मैं टोरंटो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का कंडक्टर था (1965 से 1969 तक), तब मैंने उनके बारे में तरह-तरह की कहानियां सुनीं। उन्होंने मुझे अपने घर भी आमंत्रित
किया था...

(लेखक का नोट: ओजावा ने मुझे कई कहानियां सुनाईं, जिन्हें दुर्भाग्यवश मैं यहां दोबारा नहीं लिख सकता।)
ताल का अंतिम भाग। स्वरों की लय तेजी से बदलती है।

मुरकामी: इस हिस्से में उनकी व्याख्या करने का तरीका बिल्कुल स्वतंत्र है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: वह निसंदेह एक प्रतिभाशाली व्यक्ति थे। यह बहुत ही प्रभावशाली है, भले ही वह वास्तव में संगीत में लिखे
गए से काफी अलग कुछ बजा रहे हों, फिर भी यह अजीब नहीं
लगता।

मुरकामी: क्या यह स्कोर में नहीं है? क्या आप एकल भाग में कैडेंस की बात कर रहे हैं?

ओज़ावा: नहीं, केवल उस पहलू में ही नहीं। मुझे तो यही बात प्रशंसनीय लगती है।

पहला भाग समाप्त होता है (17:11)। मैं रिकॉर्ड से सुई उठाता हूँ।

मुरकामी: आप जानते हैं, मैंने पहली बार गोल्ड और बर्नस्टीन की एक साथ रिकॉर्डिंग तब सुनी थी जब मैं हाई स्कूल में
था, और तब से सी माइनर में कॉन्सर्टो का यह संस्करण
मेरे पसंदीदा में से एक रहा है। मुझे पहला मूवमेंट तो
पसंद है ही, लेकिन दूसरे मूवमेंट में एक हिस्सा ऐसा है
जहाँ गोल्ड अर्पेजियोस के साथ ऑर्केस्ट्रा का साथ
देते हैं।

ओज़ावा: क्या आप उस हिस्से की बात कर रहे हैं जहाँ वुडविंड वाद्य यंत्रों का उपयोग शुरू होता है?

मुरकामी: जी हाँ। कोई और पियानोवादक ऑर्केस्ट्रा के साथ संगत करता, लेकिन गोल्ड एक प्रतिध्वनि प्रदान करने का आभास
देते हैं। किसी कारणवश, मुझे उनका यह भाग हमेशा से
बहुत पसंद आया है। यह अन्य पियानोवादकों की प्रस्तुतियों से बिल्कुल अलग है।

ओज़ावा: मुझे लगता है कि ऐसा करने की हिम्मत करने के लिए उनमें ज़बरदस्त आत्मविश्वास रहा होगा। चलिए सुनते हैं। मैं
दरअसल अभी इस रचना का अध्ययन कर रहा हूँ क्योंकि मैं
जल्द ही न्यूयॉर्क में मित्सुको उचिदा के साथ साइतो
किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ इसका प्रदर्शन करने वाला
हूँ।

मुरकामी: मैं देखूंगा। मैं वास्तव में उपस्थित होना चाहूंगा और उन्हें बोलते हुए सुनने का अवसर प्राप्त करना चाहूंगा।

मैंने रिकॉर्ड को पलटकर दूसरा भाग सुना। इससे पहले, हमने थोड़ी देर के लिए गर्म चाय और चावल के बिस्कुट के लिए ब्रेक लेने का फैसला किया था।

मुरकामी: मुझे लगता है कि इस दूसरे भाग का निर्देशन करना कठिन है।

ओज़ावा: हाँ, ऐसा ही है।

मुरकामी: मेरा मतलब है, यह बहुत धीमा है और साथ ही बहुत सुंदर भी है।

पियानो का एकल संगीत शुरू होता है। फिर ऑर्केस्ट्रा बहुत धीमी आवाज़ में प्रवेश करता है (1:19)।

मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि पिछले भाग की तुलना में उतनी कर्कश नहीं है?

ओज़ावा: हाँ, वह अब काफी बेहतर है।

मुरकामी: शायद वे पहले बहुत तनाव में थे।

ओज़ावा: शायद।

मुरकामी: पहले भाग में ध्वनि में एक तरह का तनाव था, मानो एकल कलाकार और संचालक के बीच द्वंद्व चल रहा हो। इसी रचना
के अन्य प्रदर्शनों को देखते हुए, मुझे एहसास हुआ कि
पहले भाग को प्रस्तुत करने के दो अलग-अलग तरीके हैं:
एक टकरावपूर्ण और दूसरा अधिक सहयोगात्मक। 1944 में रुबिनस्टीन और टोस्कानिनी के लाइव प्रदर्शन की रिकॉर्डिंग किसी वास्तविक संघर्ष जैसी लगती है। क्या
आप इससे परिचित हैं?

ओज़ावा: नहीं, मैंने इसके बारे में कभी नहीं सुना।

वुडविंड की आवाज़ें आती हैं और गोल्ड अपने अर्पेगियो को शामिल करता है (4:195:27)।

ओज़ावा: आप इसी हिस्से की बात कर रहे हैं, है ना?

मुरकामी: जी हाँ, बिल्कुल सही। पियानो को ऑर्केस्ट्रा के साथ संगत करने के लिए बनाया गया है, लेकिन गोल्ड इसे जानबूझकर स्पष्ट तरीके से बजाते हैं।

ओज़ावा: बिलकुल। उनके लिए, यह एक साधारण संगति बिल्कुल नहीं है, कम से कम उनके मन में तो नहीं।

गोल्ड वाक्यांश को समाप्त करता है और एक संक्षिप्त विराम के बाद अगला वाक्यांश बजाना शुरू करता है (5:40)।

ओज़ावा: अब देखिए, विराम के बाद वे वाक्य को फिर से शुरू करते हैं! यह गोल्ड की सर्वश्रेष्ठ शैली है, जिसमें वे अपनी
पूरी स्वतंत्रता का प्रयोग करते हैं। वाक्य को फिर से
शुरू करने का यह उनका ट्रेडमार्क, उनकी शैली है।

पियानो और ऑर्केस्ट्रा कुछ देर के लिए खूबसूरती से एक दूसरे में घुलमिल जाते हैं।

ओज़ावा: अब तो सब कुछ गोल्ड की दुनिया बन गया है। उन्होंने पूरी तरह से नेतृत्व संभाल लिया है। जापान में, हम एशियाई
संगीत में 'मा' की बात करते हैं, यानी ठहराव और मौन के
महत्व की, लेकिन ये पश्चिमी संगीत में भी मौजूद हैं,
और गोल्ड जैसे संगीतकार इन्हें बखूबी समझते और
निभाते थे। हर कोई ऐसा नहीं कर सकता, और असाधारण संगीतकार न हो तो और भी मुश्किल। लेकिन गोल्ड तो इसे
हर समय बखूबी करते हैं।

मुरकामी: क्या आम संगीतकार, ऐसा नहीं करते?

ओज़ावा: नहीं, और अगर मान भी लें कि वे ऐसा करते हैं, तो भी यह स्वाभाविक नहीं लगता। वे ठीक से मेल नहीं खाते। वे दर्शकों को उस तरह आकर्षित नहीं करते जैसे यहाँ करते
हैं। खाली जगहें डालने का यही तो सार है। ऐसा करके आप दर्शकों का ध्यान आकर्षित करते हैं। पूरब या पश्चिम
से कोई फर्क नहीं पड़ता जब कलाकार एक कुशल कलाकार हो।

मुरकामी: मुझे इस कॉन्सर्ट के केवल एक ही संस्करण के बारे में पता है जिसका संचालन आपने 1982 में रुडोल्फ सेर्किन
और बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ किया था।

ओज़ावा: जी हाँ, मैंने उन्हें केवल सर्किन के साथ ही रिकॉर्ड किया है। हमने साथ मिलकर बीथोवेन के सभी पियानो कॉन्सर्टो रिकॉर्ड किए थे और हमारा इरादा ब्रह्म्स
के साथ भी ऐसा ही करने का था, लेकिन वह बीमार पड़ गए और
कुछ समय बाद ही उनका निधन हो गया।

मुरकामी: कितना अफसोस की बात है!

ऑर्केस्ट्रा एक लंबा, धीमा संगीत बजाता है।

मुरकामी: ऑर्केस्ट्रा के लिए इस तरह से गति बढ़ाना और घटाना आसान नहीं हो सकता, है ना?

ओज़ावा: यह बहुत जटिल है।

पियानो और ऑर्केस्ट्रा धीमी गति से फिर एक साथ बजने लगते हैं।
ओज़ावा: ओह, इस हिस्से में तो ये मेल नहीं खा रहे!

मुरकामी: वह सही कह रहा है। उनके पास समय नहीं बचा है।

ओज़ावा: मैं बार गिन रहा था, और शायद गोल्ड कुछ ज्यादा ही गलत दिशा में जा रहा है।

मुरकामी: कराजन और गोल्ड के प्रदर्शन में हमने जो सुना, उसमें भी कुछ हिस्से ऐसे थे जो पूरी तरह से मेल नहीं खाते थे,
है ना?

इसके बाद एक असाधारण पियानो सोलो प्रस्तुत किया जाता है।

मुरकामी: आपको नहीं लगता कि इस दूसरे मूवमेंट को बिना उबाऊ बनाए, बिना ध्वनि को खींचे बजाने में सक्षम पियानोवादक बहुत कम होंगे?

ओज़ावा: नहीं, बिल्कुल नहीं।

दूसरा भाग समाप्त होता है (10:47)।

ओज़ावा: मैंने पहली बार इस कॉन्सर्टो का संचालन बायरन जेनिस नामक पियानोवादक के साथ किया था। यह शिकागो में राविनिया महोत्सव में हुआ था।

(लेखक का नोट: राविनिया शिकागो के बाहर आयोजित होने वाला एक ग्रीष्मकालीन उत्सव है और इसका संचालन मुख्य रूप से शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के सदस्यों द्वारा किया जाता है।)

मुरकामी: जी हाँ, बायरन जेनिस। मैंने उनके बारे में सुना है।

ओज़ावा: अगली बार अल्फ्रेड ब्रेंडेल के साथ। हमने साल्ज़बर्ग में बीथोवेन का पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 सी माइनर में प्रस्तुत किया। उसके बाद शायद मित्सुको उचिदा के साथ,
और फिर सर्किन आए।

सर्किन और बर्नस्टीन
सी माइनर में पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3
बीथोवेन

मुरकामी: मैं चाहता हूँ कि आप इसी कॉन्सर्टो का एक और प्रदर्शन सुनें। क्या यह ठीक रहेगा?

ओज़ावा: ठीक है।

पहला भाग शुरू होता है। प्रस्तावना। तेज गति।

ओज़ावा: इससे बिल्कुल अलग ही प्रभाव पड़ता है। यह बहुत तेज़ चलता है। वाह, यह तो बहुत तेज़ है! ऐसा लगता है जैसे वे
सरपट दौड़ रहे हों।

मुरकामी: आपको नहीं लगता कि इस पूरे मामले में बहुत ज्यादा ऊर्जा खर्च हो रही है?

ओज़ावा: हाँ, हाँ। वे बहुत तेज़ दौड़ते हैं।

परिचय समाप्त होता है और पियानो आश्चर्यजनक गति से प्रवेश करता है (3:08)।

ओज़ावा: हर कोई अत्यधिक उत्साह के साथ खेलता है, यह तो स्पष्ट है।

मुरकामी: आप बता सकते हैं कि वे भागना चाहते हैं, लेकिन मुझे ऐसा लग रहा है कि कुछ धीरे-धीरे हाथ से फिसल रहा है।

ओज़ावा: यह स्पष्ट है कि कंडक्टर 4/4 के बजाय 2/2 टाइम सिग्नेचर में लीड करता है।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि क्योंकि वह बहुत तेजी से आगे बढ़ रहा है, इसलिए उसके पास 2/2 में निर्देशन करने के
अलावा कोई विकल्प नहीं है?

ओज़ावा: कुछ पुराने स्कोर में 2/2 ताल का संकेत मिलता था, लेकिन आजकल 4/4 ताल को स्वीकार्य माना जाता है। हालांकि,
ओवरचर में ताल स्पष्ट रूप से 2/2 है। इसीलिए ऐसा लगता
है जैसे ध्वनि बह रही हो।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि संगीत की गति के आधार पर आप 2/2 या 4/4 में से किसी एक को चुन सकते हैं?

ओज़ावा: बिल्कुल सही। अगर आप धीमी गति से करना चाहते हैं, तो आपके पास 4/4 समय में करने के अलावा कोई विकल्प नहीं
है। वर्तमान शोध से पता चलता है कि सही समय-संख्या 4/4
है, लेकिन जब मैं छात्र था, तब दोनों प्रकार स्वीकार्य
थे।

मुरकामी: मुझे यह नहीं पता था। यह प्रस्तुति रुडोल्फ सर्किन और लियोनार्ड बर्नस्टीन द्वारा न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक
के साथ प्रस्तुत की गई है। इसे 1964 में रिकॉर्ड किया

गया था, जो गोल्ड की प्रस्तुति से चार साल पहले की बात
है।

ओज़ावा: यह एक ऐसी व्याख्या है जिसे मैं समझ नहीं पा रहा हूँ।

मुरकामी: इतनी जल्दी क्या है?

ओज़ावा: मुझे कोई जानकारी नहीं है।

मुरकामी: मुझे नहीं लगता कि सर्किन उस गति से पियानो बजाने के लिए प्रसिद्ध थे। शायद यह एक फैशन था।

ओज़ावा: शायद, लेकिन 1964 में... हम्म... उस समय, प्रारंभिक संगीत से प्रभावित विभिन्न प्रदर्शन शैलियों पर बहुत ध्यान
दिया जाता था। ज़्यादातर समय, तेज़ गति ही सामान्य
थी। प्रतिध्वनि न के बराबर होती थी, और यहाँ तक कि तार
वाले वाद्ययंत्रों में भी सामान्य से छोटे धनुष होते
थे। शायद इसका इससे कुछ संबंध हो। "अथक।" आप कह सकते
हैं कि वे इसी तरह बजाते थे। ज़ोरदार, धड़कते हुए आंदोलनों के साथ। निश्चित रूप से यह जर्मन शैली नहीं
थी।

मुरकामी: क्या न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक में यही चलन था?

ओज़ावा: बर्लिन या वियना ऑर्केस्ट्रा की तुलना में, इसमें जर्मन संगीत की वह मोहकता नहीं है।

मुरकामी: लेकिन बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का मामला कुछ अलग है, है ना?

ओज़ावा: हाँ, बोस्टन ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि थोड़ी मधुर है। वे उस तरह से नहीं बजाते। पूरा ऑर्केस्ट्रा इस पर आपत्ति जताएगा।

मुरकामी: और शिकागो वाला, क्या वह न्यूयॉर्क वाले के ज्यादा करीब है?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन क्लीवलैंड ऑर्केस्ट्रा, उदाहरण के लिए, इस तरह नहीं बजाएगा। क्लीवलैंड ऑर्केस्ट्रा बोस्टन ऑर्केस्ट्रा की शैली के ज़्यादा करीब है और उससे ज़्यादा शांत ध्वनि निकलती है। वे कभी भी इस तरह की आक्रामकता के साथ नहीं बजाएंगे। ऑर्केस्ट्रा को छोड़
दें तो, मुझे यह मानना मुश्किल लगता है कि पियानोवादक
सर्किन हैं। ऐसा लगता है जैसे वह बस सहजता से बजा रहे
हों।

मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि यह कराजन द्वारा निर्मित बीथोवेन की ध्वनि का विरोध करने के लिए बर्नस्टीन का
एक प्रयास हो सकता है?

ओज़ावा: ऐसा हो सकता है, लेकिन लेनी ने बीथोवेन की नौवीं सिम्फनी का आखिरी हिस्सा असाधारण धीमी गति से बजाया
था। हो सकता है उन्होंने इसे कभी रिकॉर्ड न किया हो,
लेकिन मैंने उन्हें टेलीविजन पर देखा था। यह साल्ज़बर्ग में बर्लिन फिलहारमोनिक या वियना फिलहारमोनिक के साथ एक कॉन्सर्ट था, मुझे लगता है। यह
इतना धीमा था कि मुझे लगभग असंभव सा लगा। आप समझ रहे हैं ना, फिनाले में वो वोकल चौकड़ी। वो हिस्सा।

मैं हर हाल में जर्मन संगीत बनाना चाहता था।

मुरकामी: आपने मुझे पहले बताया था कि आप न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के साथ थे। क्या आप फिर बर्लिन गए थे?

ओज़ावा: जी हाँ। बर्लिन में अपने पहले प्रवास के बाद, मैं लेनी के सहायक के रूप में न्यूयॉर्क गया, और फिर उस्ताद
कराजन ने मुझे वापस बर्लिन बुला लिया। वहीं मैंने
अपना पदार्पण किया। वहीं मुझे कंडक्टर के रूप में
अपना पहला वेतन मिला। मैंने माकी इशी और बोरिस ब्लाचर
द्वारा रचित कुछ ऑर्केस्ट्रा कार्यों का संचालन
किया। साथ ही बीथोवेन की एक सिम्फनी भी, या तो पहली या
दूसरी, मुझे याद नहीं है।

मुरकामी: वह न्यूयॉर्क में कितने समय तक रहे?

ओज़ावा: ढाई साल। 1961, 1962 और 1963 का कुछ हिस्सा। मैंने 1964 में बर्लिन फिलहारमोनिक का संचालन किया।

मुरकामी: उस समय, दोनों ऑर्केस्ट्रा की आवाज़ें रात और दिन की तरह अलग थीं, है ना?

ओज़ावा: बिलकुल। यह बात आज भी सच है। आज के इस दौर में भी, जब संचार के इतने उन्नत साधन मौजूद हैं, संगीतकार स्वतंत्र रूप से घूम सकते हैं, विभिन्न ऑर्केस्ट्रा
में बजाने की आजादी है, संस्कृति का वैश्वीकरण हो रहा
है, और इसी तरह की कई अन्य बातें भी हैं, न्यूयॉर्क और
बर्लिन का संगीत परिदृश्य पूरी तरह से अलग बना हुआ
है।

मुरकामी: साठ के दशक के पूर्वार्ध में न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक की ध्वनि विशेष रूप से कर्कश और आक्रामक थी।

ओज़ावा: जी हाँ, लेनी के ज़माने में। उदाहरण के लिए, उनके महलर के रिकॉर्डिंग देखिए। वे सुनने में बहुत तीखे लगते
हैं, लेकिन जो प्रस्तुति हमने अभी सुनी, मैंने उससे ज़्यादा सहजता से बहने वाली कोई चीज़ कभी नहीं सुनी।

मुरकामी: गोल्ड के पिछले एल्बम में ऐसी कोई समस्या नहीं है, लेकिन वह बहुत कठिन है। क्या आपको लगता है कि उस समय अमेरिकी जनता को वह पसंद आया था?

ओज़ावा: नहीं, मुझे ऐसा नहीं लगता।

मुरकामी: लेकिन यह एक बिलकुल अलग तरह की ध्वनि है।

ओज़ावा: क्या आपने अक्सर यह नहीं सुना है कि कंडक्टर के अनुसार ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि बदल जाती है? यह प्रवृत्ति संयुक्त राज्य अमेरिका में और भी अधिक स्पष्ट है।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि यूरोपीय ऑर्केस्ट्रा में ऐसा नहीं होता है?

ओज़ावा: आप वियना फिलहारमोनिक या बर्लिन फिलहारमोनिक के कंडक्टर को बदल सकते हैं और संगीतकारों की संगीत शैली
में शायद ही कोई बदलाव आएगा।

मुरकामी: लेकिन न्यूयॉर्क में, बर्नस्टीन के बाद जुबिन मेहता, कर्ट मासुर...

ओज़ावा: और पियरे बाउलेज़...

मुरकामी: हालांकि, मुझे ऐसा लगता है कि ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि में ज्यादा बदलाव नहीं हुआ है।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। ज्यादा कुछ नहीं बदला है।

मुरकामी: मैंने न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक को कई बार अलग-अलग कंडक्टरों के नेतृत्व में सुना है, और इसने मुझे कभी
भी वास्तव में प्रभावित नहीं किया। ऐसा क्यों है?

ओज़ावा: खैर, लेनी उस तरह के निर्देशक नहीं थे जो रिहर्सल पर बहुत समय बिताते थे।

मुरकामी: मुझे लगता है कि मैं कुछ और कामों में व्यस्त था।

ओज़ावा: हम्म... मुझे लगता है ऐसा ही है। एक तरह से, वह प्रतिभाशाली थे, और ऑर्केस्ट्रा को तैयार करना उनकी
खूबियों में से एक नहीं था। वह एक असाधारण संचारक थे,
लेकिन शायद पूर्वाभ्यास का कठोर अनुशासन उनके लिए
सहज नहीं था।

मुरकामी: क्या किसी कंडक्टर के लिए एक विशेष ऑर्केस्ट्रा वैसा ही नहीं है जैसा लेखकों के लिए एक विशेष लेखन शैली
होती है? एक लेखक के लिए अपनी शैली को परिपूर्ण करना
एक स्वाभाविक प्रक्रिया है, और मुझे लगता है कि कंडक्टरों के लिए भी ऐसा ही होगा। मेरा मानना है कि उन्होंने कम से कम एक निश्चित स्तर के प्रदर्शन की
मांग की होगी।

ओज़ावा: बिल्कुल।

मुरकामी: क्या इसका संबंध उस तरह की दिशा से है जिसके बारे में हम पहले बात कर रहे थे?

ओज़ावा: कुछ हद तक, हाँ, लेकिन लेनी के मामले में उन्होंने संगीतकारों को बजाना कभी नहीं सिखाया।

मुरकामी: आपका क्या मतलब है?

ओज़ावा: वाद्य यंत्र बजाने का तरीका। उन्होंने संगीत मंडली पर ध्यान नहीं दिया। दूसरी ओर, उस्ताद कराजन ने ध्यान
दिया।

मुरकामी: संगीत मंडली पर ध्यान देने से आपका वास्तव में क्या तात्पर्य है?

ओज़ावा: मेरा मतलब उस स्थिति से है जब आप किसी ऑर्केस्ट्रा को एक संपूर्ण ध्वनि देने में सक्षम होते हैं। लेनी ने
हमें यह नहीं सिखाया, या शायद वह स्वयं इसके काबिल
नहीं थे। उन्होंने यह उपलब्धि इसलिए हासिल की क्योंकि यह उनमें जन्मजात गुण था, एक तरह की प्रतिभा।

मुरकामी: क्या इसका मतलब यह है कि वह व्यावहारिक निर्देशन देने में असमर्थ थे, उदाहरण के लिए, यह करो, वह करो, जबकि
उनके सामने पूरा ऑर्केस्ट्रा उनके लिए वादन कर रहा
था?

ओज़ावा: व्यावहारिक दृष्टिकोण से, मुझे लगता है कि एक अच्छा कंडक्टर संगीतकारों को निर्देश देता है। वह ऐसी
बातें कहता है, "अब इस वाद्य यंत्र को सुनो, अब दूसरे
को सुनो।" इसी तरह एक ऑर्केस्ट्रा समूह तैयार होता
है।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, जब ऐसा होता है, तो बाकी संगीतकार किसी एक विशेष वाद्ययंत्र को सुनने पर ध्यान केंद्रित करते हैं...

ओज़ावा: बस यही। "अब सेलो सुनो; अब ओबो।" यही तरीका है। उस्ताद कराजन इस मामले में विलक्षण प्रतिभा के धनी थे। वे

पूर्वाभ्यास के दौरान इन सभी बातों को बहुत स्पष्ट कर
देते थे। लेनी ने ऑर्केस्ट्रा के साथ कभी इस तरह से पूर्वाभ्यास नहीं किया। या यूँ कहें कि उन्हें इसमें
कोई दिलचस्पी ही नहीं थी।

मुरकामी: लेकिन मेरे मन में कोई ध्वनि तो अवश्य रही होगी, कुछ पूर्वकल्पित धारणा तो रही ही होगी जिसकी मुझे ऑर्केस्ट्रा से अपेक्षा थी, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल।

मुरकामी: और मैं उस पते के माध्यम से उनसे संपर्क नहीं कर सका।

ओज़ावा: और सबसे अजीब बात यह है कि वे एक असाधारण शिक्षक थे। उदाहरण के लिए, जब उन्होंने हार्वर्ड विश्वविद्यालय
में नॉर्टन पाठ्यक्रम पढ़ाया, तो उन्होंने उन्हें
बहुत ही सावधानीपूर्वक तैयार किया, और उनकी कक्षाएं
हमेशा शानदार रहीं। यह पाठ्यक्रम इतना प्रसिद्ध हुआ
कि इसे एक पुस्तक के रूप में भी प्रकाशित किया गया। हालांकि, उन्होंने ऑर्केस्ट्रा के साथ ऐसा नहीं
किया। उनके मन में "शिक्षण" की वह अवधारणा नहीं थी।

मुरकामी: कितना अजीब है!

ओज़ावा: और उन्होंने हम सहायकों के साथ भी ऐसा ही किया। हम उन्हें अपना गुरु मानते थे और उनसे सीखना चाहते थे,
लेकिन वे ऐसा नहीं सोचते थे। वे कहते थे, "तुम मेरे सहकर्मी हो," और इसीलिए वे हमसे कहते थे कि अगर हमें
कुछ नज़र आए तो उन्हें बताएं, ठीक वैसे ही जैसे वे
हमें बताते थे। यह लेन-देन का रिश्ता था, वही

सकारात्मक तरीका जिससे अमेरिकी समानता के लिए प्रयास
करते हैं। व्यवस्था के भीतर, वे बॉस थे, यही उनका पद
था, लेकिन शिक्षक नहीं। वे इसे इसी तरह देखते थे।

मुरकामी: इसका यूरोपीय प्रणाली से कोई लेना-देना नहीं है।

ओज़ावा: बिलकुल अलग। ऑर्केस्ट्रा के प्रति उनका यही रवैया था, और इसीलिए उन्हें रिहर्सल इतनी मुश्किल लगती थी। उन्होंने अपने संगीतकारों को कभी ठीक से प्रशिक्षित
नहीं किया। उन्हें कुछ भी तैयार करने में बहुत समय लग
जाता था। इसके अलावा, अगर आप उस समतावादी व्यवस्था पर
ज़ोर देते हैं, तो संगीतकारों पर गुस्सा करने वाले कंडक्टर के बजाय, उल्टा होता है: संगीतकार उन पर गुस्सा करते हैं और खुलेआम विरोध भी करते हैं। मैंने कई बार अपनी आँखों से देखा है। यह कोई मज़ाक या ऐसी कोई बात नहीं थी। उन्होंने बहुत गंभीरता से विरोध किया। एक सामान्य ऑर्केस्ट्रा में ऐसा होना अकल्पनीय है।
कुछ ऐसा ही मेरे साथ कई साल बाद हुआ जब मैंने साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा में काम करना शुरू किया। ज़्यादातर संगीतकार मेरे पुराने साथी थे। अब उनमें से कुछ ही बचे हैं और हालात बदल गए हैं, लेकिन उस समय उन्हें खुलकर अपनी राय व्यक्त करने में कोई झिझक नहीं थी। यही माहौल था जिसमें हम रहते थे, और कुछ लोगों को यह बिल्कुल पसंद नहीं था। अलग पृष्ठभूमि से आए लोग उन विचारों के आदान-प्रदान में शामिल नहीं हो पाते थे। कुछ ने शिकायत की कि इससे काम धीमा हो जाता है और उनका तर्क था कि कंडक्टर को संगीतकारों की राय सुनने की

ज़रूरत नहीं है। लेकिन मैं सुनता था, और वास्तव में, मैं स्वेच्छा से सुनता था। हालांकि, लेनी का मामला उन लोगों से अलग था जो कभी-कभार मिलते थे। उन्हें एक
पेशेवर, स्थायी, उच्च कोटि के ऑर्केस्ट्रा के साथ काम
करना था, लेकिन क्योंकि वह उस समतावादी दर्शन को बनाए
रखने पर ज़ोर देते थे, इसलिए उन्हें अक्सर पूर्वाभ्यास के लिए ज़रूरत से ज़्यादा समय देना
पड़ता था, ठीक इसी दृष्टिकोण के कारण।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, उन्होंने सिर्फ वही नहीं किया जो उसने उनसे करने को कहा था।

ओज़ावा: मुझे लगता है कि वह एक "अच्छा अमेरिकी" बनना चाहता था, और शायद उसने कभी-कभी अतिशयोक्ति की होगी।

मुरकामी: समतावाद को एक तरफ रखते हुए, मुझे लगता है कि जब वह मनचाही ध्वनि प्राप्त नहीं कर सका होगा तो उसे बहुत
निराशा हुई होगी, है ना?

ओज़ावा: बिलकुल। हम सब उसे लेनी कहकर बुलाते थे। मुझे भी मेरे पहले नाम से बुलाया जाता था, लेकिन उसके मामले में यह
अपनापन कुछ ज़्यादा ही था। कुछ संगीतकारों को लगने
लगा था कि वे जहाँ चाहें वहाँ घुस सकते हैं और कहने
लगते थे, "अरे लेनी, ऐसे नहीं चलता!" जब बात यहाँ तक
पहुँच जाती थी, तो रिहर्सल ठप हो जाती थी और कभी खत्म
नहीं होती थी।

मुरकामी: मैं इसकी कल्पना कर सकता हूँ, लेकिन अच्छे समय में निश्चित रूप से महान संगीत का जन्म होता है, भले ही
बुरे समय में यह एक वास्तविक आपदा हो।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। संगीत अपनी लय खो सकता है। ऐसा कभी-कभी होता है। जब हमने साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ
शुरुआत की, तो कुछ लोग मुझे मेरे पहले नाम से पुकारते
थे, कुछ मेरे अंतिम नाम से, और कुछ मुझे मास्ट्रो कहते
थे। बहुत गड़बड़ थी। तब मुझे एहसास हुआ कि लेनी के साथ
भी कुछ ऐसा ही हुआ होगा।

मुरकामी: मुझे नहीं लगता कि मास्ट्रो कराजन के साथ ऐसा कभी हुआ था।

ओज़ावा: नहीं। शुरू से ही, वह किसी की बात नहीं सुनता था। अगर उसकी पसंद की ध्वनि और ऑर्केस्ट्रा द्वारा बजाई गई
ध्वनि में ज़रा सा भी अंतर होता, तो वह हमेशा ऑर्केस्ट्रा को ही दोषी ठहराता था। वह उन्हें तब तक
बार-बार दोहराने के लिए मजबूर करता था जब तक कि वे
उसकी इच्छानुसार न बजा दें।

मुरकामी: मुझे लगता है कि सब कुछ बहुत स्पष्ट और सटीक है।

ओज़ावा: लेनी के साथ, संगीतकार रिहर्सल के दौरान आपस में बातें करने लगते थे। यह बात मुझे हमेशा परेशान करती थी।
मुझे कभी नहीं लगा कि यह अच्छा विचार है, इसलिए जब मैं
बोस्टन में कंडक्ट कर रहा था और कोई बात करने लगता था,
तो मैं बिना कुछ कहे बस उन्हें देखता रहता था ताकि वे
बात करना बंद कर दें। लेनी ऐसा नहीं करते थे।

मुरकामी: और कराजन?

ओज़ावा: पहले तो मुझे लगा कि सब कुछ मेरे नियंत्रण में है, लेकिन उनके करियर के अंत के करीब, जब वे बर्लिन फिलहारमोनिक

के साथ जापान आए, तो उन्होंने महलर की नौवीं सिम्फनी का अभ्यास जर्मनी में प्रदर्शन के लिए शुरू किया, जापान में नहीं। दूसरे शब्दों में, वे एक ऐसे संगीत का अभ्यास कर रहे थे जिसे वे आने वाले दिनों में बजाने वाले भी नहीं थे, और शायद इसीलिए ऑर्केस्ट्रा के सदस्य बहुत उत्साहित नहीं थे। मैं एक सीट पर बैठकर सुन रहा था और मैंने देखा कि उनमें से कुछ लोग बातें कर रहे थे। जब कंडक्टर किसी बात पर टिप्पणी करने के
लिए रुकते थे, तो वे फुसफुसाते थे। एक बार कंडक्टर
मेरी ओर मुड़े और ज़ोर से बोले, "सेइजी, क्या तुमने कभी
अभ्यास के दौरान इतना शोर मचाने वाला ऑर्केस्ट्रा
देखा है?" (हंसी) सच कहूँ तो मुझे समझ नहीं आया कि क्या
कहूँ।

मुरकामी: शायद उन्होंने पहले ही कुछ अधिकार खो दिए थे। मुझे याद है कि उस समय बर्लिन फिलहारमोनिक के साथ उनकी कई समस्याएं थीं।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन अंततः वे एक समझौते पर पहुँच गए और स्थिति में सुधार हुआ। उससे पहले एक कठिन दौर था।

मुरकामी: जब मैं आपके रिहर्सल में शामिल होता हूँ, तो मैं देखता हूँ कि आप अक्सर बहुत ही सूक्ष्म इशारों से ऑर्केस्ट्रा को संबोधित करते हैं, मानो आप उन्हें
संकेत दे रहे हों, जैसे कह रहे हों: "ठीक है, देखो, इस
हिस्से में मैं यह चेहरा बनाने जा रहा हूँ।"

ओज़ावा: मुझे नहीं पता। मुझे यकीन नहीं है कि मैं आपकी बात पूरी तरह समझ पा रहा हूँ।

मुरकामी: लेकिन आप इस बात से सहमत होंगे कि बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के मामले में, कंडक्टर के आधार पर ध्वनि
में बहुत बदलाव आता है।

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल।

मुरकामी: चार्ल्स मंच लंबे समय तक स्थायी निदेशक रहे। फिर एरिक लीन्सडॉर्फ, और फिर आप, मुझे लगता है।

ओज़ावा: लीन्सडॉर्फ के बाद विलियम स्टाइनबर्ग आए।

मुरकामी: बिलकुल सही!

ओज़ावा: मेरे कंडक्टर का पदभार संभालने के तीन-चार साल बाद, संगीत में बदलाव आया। यह बहुत हद तक जर्मन शैली में ढल
गया, जिसे "तारों की ध्वनि" के रूप में जाना जाता है।
वादक धनुष को और गहराई से खींचने लगे, जिससे गहरी
ध्वनि उत्पन्न होने लगी। तब तक, ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि
बहुत हल्की और ताज़गी भरी थी, क्योंकि इसका ध्यान फ्रांसीसी संगीत पर केंद्रित था। मंच और पियरे मोंटेक्स का इस पर गहरा प्रभाव था। उस समय, मोंटेक्स
संगीत निर्देशक नहीं थे, लेकिन वे लगभग हमेशा मौजूद
रहते थे, और लीन्सडॉर्फ भी अपनी जर्मन शैली के लिए प्रसिद्ध नहीं थे।

मुरकामी: यानी, उसके आने के बाद आवाज़ बदल गई।

ओज़ावा: मैं हर हाल में जर्मन संगीत बजाना चाहता था। मैं ब्रह्म्स, बीथोवेन, ब्रुकनर और महलर की रचनाएँ प्रस्तुत करना चाहता था। इसीलिए मैंने उन्हें तार वाद्ययंत्रों के साथ बजाने के लिए कहा।

कॉन्सर्टमास्टर ने आपत्ति जताई और अंततः इस्तीफा दे दिया। उनका नाम जोसेफ सिल्वरस्टीन था। वे सहायक कंडक्टर भी थे, लेकिन उन्हें बजाने की वह शैली बिल्कुल पसंद नहीं थी। उनके अनुसार, इससे ध्वनि अस्पष्ट हो जाती थी। उन्होंने इसका कड़ा विरोध किया,
लेकिन मैं कंडक्टर था, और उनके पास इस्तीफा देने के
अलावा कोई विकल्प नहीं था। उन्होंने स्वतंत्र रूप से
काम करना शुरू किया और अंततः यूटा सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के कंडक्टर बन गए।

मुरकामी: लेकिन आपने कुछ समय के लिए फ्रेंच नेशनल ऑर्केस्ट्रा का संचालन भी किया था, है ना? इसका मतलब है कि आप दोनों
संगीत शैलियों में सहज हैं।

ओज़ावा: नहीं, ऐसा नहीं है। मैं कराजन का शिष्य हूँ और मैंने मुख्य रूप से जर्मन संगीत पर ध्यान केंद्रित किया है।
मुझे मुंच बहुत पसंद था, और इसीलिए मैं बोस्टन में
अक्सर फ्रांसीसी संगीत का संचालन करता था—रैवेल और डेब्यूसी की संपूर्ण रचनाएँ। मैंने उन्हें रिकॉर्ड
भी किया, लेकिन बोस्टन में बसने के बाद ही मैंने फ्रांसीसी संगीत में रुचि ली। मैंने कराजन से कुछ
नहीं सीखा। हाँ, शायद 'प्रेल्यूड टू द आफ्टरनून ऑफ अ
फॉन' ज़रूर सीखा होगा।

मुरकामी: मुझे यह पता नहीं था। मुझे तो हमेशा यही लगता था कि फ्रेंच संगीत आपकी पहली विशेषज्ञता है।

ओज़ावा: नहीं, बिलकुल नहीं। मैंने इसे पहले कभी प्रस्तुत नहीं किया था। इसके अलावा मैंने केवल बर्लियोज़ की

सिम्फनी फैंटास्टिक ही प्रस्तुत की थी। बाकी सब कुछ
मैंने रिकॉर्ड कंपनी के विशेष अनुरोध पर किया था।

मुरकामी: क्या आपको बर्लियोज़ का संगीत कठिन नहीं लगता? जब मैं इसे सुनता हूँ, तो अक्सर मैं खो जाता हूँ, मानो मैं यह
समझ ही नहीं पाता कि यह किस बारे में है।

ओज़ावा: यह मुश्किल से भी बढ़कर, एक अजीबोगरीब संगीत है। इसमें कुछ हिस्से तो सचमुच समझ से परे हैं, और शायद यही वजह
है कि यह पूर्वी संगीत निर्देशकों को इतना पसंद आता
है। ऐसा लगता है मानो यह हमें अपनी मनमर्जी करने की
छूट देता है। मैंने कुछ समय पहले रोम में उनके एक
ओपेरा, बेनवेनुटो सेलिनी का संचालन किया था। हे
भगवान! मैंने अपनी मर्जी से सब कुछ किया, और दर्शकों
को यह बहुत पसंद आया।

मुरकामी: जर्मनिक संगीत के साथ यह असंभव होगा।

ओज़ावा: असंभव। और फिर वो बर्लियोज़ का रेक्विम... उसका नाम क्या था? ओह, हाँ! ग्रेट रेक्विम मास, जिसमें आठ सेट टिम्पानी थे। मैंने इसे बहुत आज़ादी से प्रस्तुत
किया। पहली बार बोस्टन में, फिर अलग-अलग देशों में। जब
मंच का निधन हुआ, तो मैंने उनकी स्मृति में साल्ज़बर्ग में ऑर्केस्ट्रे डी पेरिस के साथ इसका
संचालन किया, जिसकी स्थापना उन्होंने ही की थी।

मुरकामी: इसलिए, जब मैंने बोस्टन में फ्रांसीसी संगीत प्रस्तुत किया, तो यह मेरा अपना निर्णय नहीं था, बल्कि रिकॉर्ड
कंपनी के स्पष्ट अनुरोध पर था।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। ऑर्केस्ट्रा भी मार्केटिंग के लिए फ्रेंच संगीत बजाना चाहता था। मुझे अपने जीवन में
पहली बार कई अलग-अलग प्रकार के संगीत से निपटना पड़ा।

मुरकामी: जब आप जर्मनी में थे, तो क्या आपको इतने सारे जर्मन संगीत से अभिभूत महसूस नहीं हुआ?

ओज़ावा: जी हाँ, उस्ताद कराजन ने इसके अलावा शायद ही कुछ और किया हो। खैर, एक बार मुझे बार्टोक का संचालन करने के लिए
कहा गया था। ऐसी ही कुछ बातें।

मुरकामी: लेकिन बोस्टन में पद स्वीकार करने के बाद से, उन्होंने जर्मन संगीत के लिए वातावरण तैयार करने में काफी समय
"तार वाद्ययंत्रों" पर लगाया।

ओज़ावा: बिल्कुल। और तब से, टेन्स्टेड और मासुर जैसे जर्मन कंडक्टरों को यह ऑर्केस्ट्रा पसंद आने लगा और वे लगभग
हर साल अतिथि कंडक्टर के रूप में आने लगे।

पचास साल पहले मुझे महलर के प्रति जुनून सवार हो गया।

मुरकामी: आपने महलर का संचालन कब शुरू किया?

ओज़ावा: लेनी के प्रभाव से मुझे उनका संगीत पसंद आने लगा। उनके सहायक के रूप में मेरा समय महलर की संपूर्ण सिम्फनी
की उनकी रिकॉर्डिंग के साथ मेल खाता था। मैंने उनकी
बदौलत उन्हें सीखा, और जब मैं टोरंटो और सैन फ्रांसिस्को गया, तो मैंने तुरंत महलर का संगीत बजाना
शुरू कर दिया। बोस्टन में, हमने उनकी सिम्फनी दो बार
बजाईं, लेकिन शुरुआत में, लेनी के अलावा, कोई भी उनकी संपूर्ण सिम्फनी नहीं बजा रहा था।

मुरकामी: कराजन ने भी इस पर ज्यादा ध्यान नहीं दिया, है ना?

ओज़ावा: नहीं, कम से कम अभी तो नहीं। इसी वजह से मुझे बर्लिन में महलर के संगीत का संचालन करने का अक्सर मौका मिला।
उस्ताद मुझे यह ज़िम्मेदारी सौंप देते थे, जिससे मुझे
महलर पर ध्यान केंद्रित करने का अवसर मिला। मैंने
वियना फिलहारमोनिक के साथ भी प्रदर्शन किया है, जो
जैसा कि आप जानते हैं, जापान आ रहा है, और अगर मेरी
सेहत ठीक रही, तो मैं उनके साथ महलर की नौवीं सिम्फनी
और ब्रुकनर की नौवीं सिम्फनी का प्रदर्शन करूँगा।

मुरकामी: कितना अद्भुत! कितनी बड़ी चुनौती!

ओज़ावा: अपने दौरे में वे ब्रुकनर की नौवीं सिम्फनी तो बजा चुके हैं, लेकिन महलर की नहीं। उन्होंने मुझे बताया कि वे
इसे मेरे ठीक होने के बाद बजाने के लिए बचा रहे हैं।

मुरकामी: ठीक है, अपने सभी प्रयास पुनर्वास के लिए समर्पित करें।

ओज़ावा: मुझे करना चाहिए। (हंसते हुए) खैर, तभी से मुझे महलर के संगीत में दिलचस्पी पैदा हुई। तब से पचास साल बीत
चुके हैं।

मुरकामी: मैं आपकी बात सुनता हूं और मुझे समझ आता है कि साइतो किनन ने जर्मनिक संगीत पर ध्यान क्यों केंद्रित किया
है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। हमने पहली बार फ्रांसीसी संगीत तीन साल पहले प्रस्तुत किया था, सिम्फनी फैंटास्टिक।

मुराकामी: अगर मैं गलत नहीं हूं तो पोलेन्क का एक ओपेरा, लेस मैमलेस डेस तिरेसियास भी है।

ओज़ावा: जी हां, यह सच है। साथ ही, होनगेगर, जो वास्तव में स्विस हैं, फ्रांसीसी नहीं, हालांकि उनका संगीत बहुत हद तक फ्रांसीसी है। लेकिन साइतो किनन की सबसे बड़ी खूबी ब्रह्म्स का संगीत है।

मुरकामी: बिल्कुल सही।

ओज़ावा: उस्ताद साइतो की शिक्षाओं पर ब्रह्म्स का गहरा प्रभाव था, और उनके समय में विदेश जाने वाले कई लोग जर्मनी और ऑस्ट्रिया गए थे। साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा में बजाने
वाले संगीतकार अक्सर बर्लिन, वियना, फ्रैंकफर्ट,
कोलोन या डसेलडोर्फ जैसे शहरों से आते हैं। लेकिन, अब
जब मैं इस बारे में सोचता हूँ, तो मुझे याद आता है कि
उनमें से कुछ संयुक्त राज्य अमेरिका से भी आते हैं।

मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि साइतो किनन की ध्वनि बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि से मिलती-जुलती है?

ओज़ावा: हाँ, वे देखने में बहुत समान लगते हैं।

मुरकामी: इसका वर्णन कैसे करें? रेशम की तरह, खुला, लचीला? मैं 1993 से 1995 तक बोस्टन में रहा और आपके वहां संचालन
के अंतिम दौर से ठीक पहले अक्सर सिम्फनी के संगीत कार्यक्रमों में शामिल होता था। मुझे ऐसा लगा कि ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि अपने मूल स्वरूप में सिमट गई
थी, जो पहले से बहुत अलग थी।

ओज़ावा: आप शायद सही कह रहे हैं। उस समय मैं बहुत परेशान था और ऑर्केस्ट्रा का स्तर ऊंचा उठाने के लिए हर संभव
प्रयास कर रहा था। मैं इसे दुनिया के शीर्ष दस ऑर्केस्ट्रा में शामिल करना चाहता था और सर्वश्रेष्ठ कंडक्टरों को आमंत्रित करना चाहता था। इसके लिए पहला
कदम था स्तर को ऊंचा उठाना। समय के साथ, ऑर्केस्ट्रा
ने कई कंडक्टरों का विश्वास जीत लिया, जो हमारे साथ
आकर संचालन करने के लिए सहमत हुए। युवा कंडक्टरों में
साइमन रैटल, टेन्स्टेड और मासुर शामिल थे, जिनका
जिक्र मैं पहले ही कर चुका हूं। साथ ही क्रिस्टोफर
हॉगवुड जैसे प्राचीन वाद्ययंत्रों के विशेषज्ञ भी
थे।

मुरकामी: बोस्टन में अपना समय बिताने के बाद जब मैं जापान लौटा, तो मैंने आपको साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा का संचालन
करते हुए सुना, और मैं यह देखकर दंग रह गया कि ध्वनि
पहले की तुलना में कितनी अधिक खुली और हल्की थी। मुझे
संगीत की सघनता के बारे में ज्यादा जानकारी नहीं है,
लेकिन इसने मुझे पुराने बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा
की ध्वनि की याद दिला दी।

बीथोवेन की नई व्याख्यात्मक शैली क्या है?

मुरकामी: मैं आपसे बीथोवेन की संगीत व्याख्या से संबंधित एक और प्रश्न पूछना चाहता हूँ। एक समय में एक मानक शैली
प्रचलित थी, जिसके सबसे महान प्रतिपादक विल्हेम फर्टवैंगलर हो सकते हैं। कराजन एक तरह से उस शैली के उत्तराधिकारी हैं, लेकिन एक समय ऐसा आया जब ऐसा लगा कि

श्रोता उससे ऊब गए और एक नई खोज शुरू हुई। मुझे लगता है कि 1960 के आसपास गोल्ड के दृष्टिकोण को इसी संदर्भ में समझा जा सकता है। वे मूल ढांचे को लगभग बरकरार रखते हैं, लेकिन संगीत को अधिक स्वतंत्रता के साथ प्रस्तुत करने का प्रयास करते हैं, मानो कई
तत्वों को विस्थापित करके बाद में पुनर्निर्मित किया
जा रहा हो। कुछ ऐसा ही। उस शैली में कई रुझान आए, लेकिन
जर्मन व्याख्यात्मक रूढ़िवादिता के विरुद्ध कोई नई
रचना स्थापित नहीं हो पाई।
OZAWA: Sin duda.

मुरकामी: हालांकि, मुझे ऐसा लगता है कि हाल ही में कुछ बदलाव आया है। शायद इसीलिए ध्वनि हल्की हो गई है।

ओज़ावा: वास्तव में, हमें अब वह पुराना चलन सुनने को नहीं मिलता जिसमें बड़े तारकीय वाद्ययंत्रों से गहरा और समृद्ध
स्वर उत्पन्न होता था, जैसा कि ब्रह्म्स के संगीत में
भी होता था। इसका संबंध शायद हाल ही में संगीतकारों
द्वारा मूल वाद्य यंत्रों को बजाने की बढ़ती प्रवृत्ति से है।

मुरकामी: यह संभव है। यह सच है कि आजकल तार वाले वाद्ययंत्रों का उपयोग कम होता है, और संगीत कार्यक्रमों के दौरान
एकल कलाकारों को उत्कृष्ट ध्वनि प्राप्त करने के लिए
उतनी मेहनत नहीं करनी पड़ती। पुराने ज़माने के फोर्टेपियानो का उपयोग किए बिना भी, आज का कलाकार
आधुनिक पियानो बजाकर फोर्टेपियानो जैसी मधुर ध्वनि
निकाल सकता है। मेरा मतलब है, ध्वनि छोटी और कुल

मिलाकर हल्की हो जाती है। इसी कारण संगीतकार सीमित
ध्वनि सीमा में भी स्वतंत्र रूप से प्रदर्शन कर सकते
हैं। मुझे लगता है कि बीथोवेन के संगीत प्रदर्शनों की
शैली में इसी तरह बदलाव आना शुरू हुआ है।

ओज़ावा: यह सच है कि सिम्फनी के मामले में बदलाव आया है। ऑर्केस्ट्रा को एक एकल, शक्तिशाली समूह के रूप में
उपयोग करने के बजाय, शैली इस तरह बदल गई है कि प्रत्येक भाग, प्रत्येक कलाकार, अधिक पहचानने योग्य
है।

मुरकामी: और इस तरह, भीतरी आवाज़ें सुनाई देने लगती हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: जब मैं साइतो किनेन द्वारा बीथोवेन का प्रदर्शन सुनता हूँ तो मुझे यही अनुभूति होती है।

ओज़ावा: क्योंकि मास्ट्रो साइतो ऐसे ही थे। इसीलिए जब मैंने बर्लिन फिलहारमोनिक का संचालन किया, तो उन्होंने
मेरी आवाज़ को बहुत "बारीक" बताया। मास्ट्रो कराजन ने
भी शुरू में इस बात पर बहुत ज़ोर दिया था। वो मेरा
मज़ाक उड़ाते थे। जब मैंने पहली बार महलर की पहली
सिम्फनी का संचालन किया, तो वो कॉन्सर्ट में मौजूद
थे। मैं सबको टिकट बाँट रहा था: "पहले आप, फिर आप, आगे।"
इससे बहुत व्यस्तता रहती है।

मुरकामी: मैं कल्पना करता हूँ।

ओज़ावा: फिर उस्ताद कराजन ने मुझसे कहा, "सेइजी, तुम्हें मेरे ऑर्केस्ट्रा के साथ इतनी मेहनत करने की ज़रूरत नहीं

है। तुम बस मुख्य पहलुओं पर ध्यान दो और बाकी सब उन्हें संभालने दो।" लेकिन, आप जानते हैं, उन्हें इस तरह से निर्देश देकर, मैं ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि को और अधिक खुला, और अधिक पारदर्शी बनाने में कामयाब रहा। अगर आप हर संगीतकार को अलग-अलग निर्देश देते हैं, तो आपको ज़्यादा स्पष्टता मिलती है। बेशक, समग्र निर्देशन महत्वपूर्ण है, लेकिन बारीकियों को उजागर करना भी उतना ही ज़रूरी है। कॉन्सर्ट के अगले दिन नाश्ता करते समय उस्ताद ने मुझे खूब डांटा। वे बहुत गुस्से में थे। "संगीतकारों को निर्देश देना बंद
करो!" उन्होंने तीखे स्वर में कहा। "यह कंडक्टर का काम
नहीं है!" उस शाम, कॉन्सर्ट के समय, मैं बहुत डरा हुआ
था। मुझे लगा कि वे नहीं आएंगे, लेकिन यह भी संभव था कि
वे आ जाएं। तब मैं क्या करता? अंत में, वे नहीं आए।
(हंसी)

मुरकामी: पहले, जब कोई ऑर्केस्ट्रा एकसमान समूह के रूप में बजता था और एक शानदार ध्वनि उत्पन्न करता था, तब कुछ नहीं
होता था।

ओज़ावा: जी हाँ, और रिकॉर्डिंग के मामले में भी यही बात लागू होती थी। उस्ताद कराजन को बर्लिन के एक खास चर्च में रिकॉर्डिंग करना बहुत पसंद था, और जब उन्होंने पेरिस
में रिकॉर्डिंग की, तो उन्होंने यह बात बिल्कुल
स्पष्ट कर दी कि रिकॉर्डिंग एक ऐसे हॉल में होनी
चाहिए जिसकी ध्वनिक गुणवत्ता चर्च जैसी हो। जैसे कि
सैले वैग्राम, एक पुराना बॉलरूम।

मुरकामी: एक चर्च और एक बॉलरूम?

ओज़ावा: उन दिनों रिकॉर्डिंग करने का चलन ऐसी जगहों पर था जहाँ अच्छी गूंज हो। वे इन कमरों को यह कहकर बेचते थे कि
इनमें प्रति सेकंड एक निश्चित संख्या में प्रतिध्वनि उत्पन्न की जा सकती है। रिवाज यह था कि ध्वनि को समग्र
रूप से, एक एकल, एकीकृत ध्वनि के रूप में रिकॉर्ड किया
जाए। न्यूयॉर्क में, रिकॉर्डिंग हमेशा मैनहट्टन
सेंटर में की जाती थी, जो एक और ऐसा कमरा था जहाँ काफी
गूंज होती थी। उस समय लाइव कॉन्सर्ट रिकॉर्ड करना
इतना लोकप्रिय नहीं था, और हर कोई गूंज से भरे उन
कमरों को ही चुनता था।

मुरकामी: बोस्टन सिम्फनी हॉल भी एक विशेष प्रकार की ध्वनि उत्पन्न करता है, है ना?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन रिकॉर्डिंग के लिए वे आधी सीटें हटा देते थे और वहाँ ऑर्केस्ट्रा को बिठा देते थे। वे ऐसा खास तौर
पर अच्छी प्रतिध्वनि प्राप्त करने के लिए करते थे,
लेकिन मेरे समय से आगे, मंच की विशेषताओं से मेल खाने
वाली, अधिक यथार्थवादी ध्वनि को रिकॉर्ड करने पर अधिक
महत्व दिया जाने लगा।

मुरकामी: इस तरह सभी की आवाज सुनी जा सकेगी।

ओज़ावा: हाँ, वह भी, लेकिन इस तरह से करने पर रिकॉर्ड की गई ध्वनि लाइव ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि के बहुत करीब होती है,
जिसमें गूंज कम होती है और प्रतिध्वनि को यथासंभव न्यूनतम रखने का प्रयास किया जाता है।

मुरकामी: अब जब आपने इसका जिक्र किया है, तो गोल्ड और कराजन का जो प्रदर्शन हमने पहले सुना था, उसमें काफी प्रतिध्वनि थी।

ओज़ावा: उस्ताद कराजन हमेशा साउंड इंजीनियर को अपनी इच्छानुसार परिणाम प्राप्त करने के लिए बहुत सटीक निर्देश देते थे। फिर वे संगीत की लय को इस तरह समायोजित करते थे कि सब कुछ उसी सीमा के भीतर सही ढंग
से काम करे। उन्हें संगीत रचना का ऐसा तरीका पता था
जिससे ध्वनि की लय गूंज से अलग सुनाई दे।

मुराकामी: जैसे शावर में गाना!

ओज़ावा: बिल्कुल, अगर आप इसे इस तरह कहना चाहें तो।

मुरकामी: साइतो किनन किस तरह के स्टूडियो में रिकॉर्डिंग करते हैं?

ओज़ावा: नागानो प्रांत के मात्सुमोतो में स्थित बुंका काइकन नामक एक साधारण रंगमंच में। वहाँ ध्वनि कर्कश है, और प्रतिध्वनि बहुत कम है।

मुरकामी: इसीलिए तो सभी विवरणों की सराहना की जाती है, है ना?

ओज़ावा: बिल्कुल सही, लेकिन मुझे लगता है कि आवाज़ कुछ ज़्यादा ही साफ़ है। मुझे थोड़ी और गूंज चाहिए, लेकिन जापान
में अच्छे कॉन्सर्ट हॉल मिलना आसान नहीं है। अभी के
लिए, टोक्यो के सुमिडा ज़िले में स्थित ट्राइफोनी हॉल
सबसे अच्छा है। मेरे हिसाब से, आजकल रिकॉर्डिंग के
लिए यही सबसे बढ़िया जगह है।

मुरकामी: बीथोवेन की आधुनिक व्याख्याओं के विषय पर लौटते हुए, क्या इसका तात्पर्य यह है कि तार वाले वाद्ययंत्रों
की ध्वनि को कम किया जाना चाहिए या कम से कम, ध्वनि को
हल्का बनाया जाना चाहिए?

ओज़ावा: शायद यह अलग-अलग ध्वनियों को अलग करने के बारे में अधिक है ताकि उन्हें समग्र रूप में अधिक स्पष्ट रूप से
सुना जा सके। मुझे लगता है कि यही वर्तमान चलन है, और
यह निस्संदेह पारंपरिक वाद्ययंत्रों के साथ बजाने के
कारण है।

मुरकामी: मेरा मानना है कि बीथोवेन के समय में ऑर्केस्ट्रा के स्ट्रिंग सेक्शन आज की तुलना में छोटे थे।

ओज़ावा: बिल्कुल। उदाहरण के लिए, तीसरी सिम्फनी, एरोइका में, कुछ कंडक्टर स्ट्रिंग वाद्ययंत्रों की संख्या को
घटाकर पहले छह वायलिन तक सीमित कर देते हैं। मैंने
कभी इतना आगे नहीं बढ़ा।

बीथोवेन की रचनाएं पारंपरिक वाद्ययंत्रों के साथ।
Immerseel al fortepiano

मुरकामी: यदि आप सहमत हैं, तो आइए अब बीथोवेन के पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 को पारंपरिक वाद्ययंत्रों पर प्रस्तुत होते हुए सुनें।

1996 में रिकॉर्ड की गई एक रिकॉर्डिंग में, जोस वैन इमर्सेल ब्रूनो वेल द्वारा संचालित टैफेलम्यूजिक बैरोक ऑर्केस्ट्रा के साथ फोर्टेपियानो बजाते हैं।

ओज़ावा: बहुत ज़्यादा प्रतिध्वनि है! इस हिस्से को देखिए।
पिछली आवाज़ के मंद पड़ने से पहले ही अगली आवाज़ शुरू
हो जाती है। सामान्य परिस्थितियों में ऐसा नहीं होना
चाहिए।

मुरकामी: बिल्कुल सही, यह बहुत तीव्र प्रतिध्वनि है।

ऑर्केस्ट्रा के परिचय खंड से तीन स्वरों वाली धुन बजती है।

ओज़ावा: अब। यहाँ। उस्ताद कराजन तन, तन, ताआन बजाते, दिशा देते, लेकिन यह ऑर्केस्ट्रा तन, तन, तन तक ही सीमित है। यह
बहुत बड़ा अंतर है। अपने आप में दिलचस्प, इसमें कोई शक
नहीं।

मुरकामी: प्रत्येक वाद्य यंत्र की स्वतंत्र ध्वनि सुनी जा सकती है।

ओज़ावा: हाँ। उदाहरण के लिए, इस हिस्से में जहाँ ओबो बज रहा है।
यह उनका तरीका है।

मुरकामी: कुछ हद तक चैम्बर संगीत के समान।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। व्याख्या का यह तरीका भी आकर्षक है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

मुरकामी: यह कुछ-कुछ साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा की शैली है, है ना?

ओज़ावा: हाँ, प्रत्येक वाद्ययंत्र की अपनी एक आवाज़ होती है।

मुरकामी: कई बारीकियों में, पिछले ऑर्केस्ट्रा की तुलना में एक बहुत अलग ध्वनि स्पष्ट रूप से दिखाई देती है।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन इस व्याख्या में व्यंजन सुनाई नहीं देते।

मुरकामी: व्यंजन?

ओज़ावा: प्रत्येक ध्वनि का प्रमुख भाग।

मुरकामी: मुझे नहीं पता कि मैं इसे समझ पा रहा हूँ या नहीं।

ओज़ावा: चलिए देखते हैं मैं इसे कैसे समझाता हूँ... अगर आप अ, अ, अ गाते हैं, तो यह सिर्फ़ एक स्वर है, लेकिन अगर आप इन
तीनों अ में एक-एक व्यंजन जोड़ दें, तो ये ता, का, का या
हा, सा, सा जैसे बन जाते हैं। ये जोड़े गए व्यंजन हैं।
पहली बार में मुश्किल नहीं है। समस्या इसके बाद वाले
हिस्से में आती है। अगर सिर्फ़ व्यंजन हों, ता, त, त, तो
धुन दब जाती है, लेकिन अगर हम ता, रा, रा या ता, वा, वा
गाएँ, तो स्वरों का भाव बदल जाता है। अच्छी श्रवण
शक्ति का मतलब है व्यंजनों और स्वरों पर नियंत्रण
रखना। जब इस ऑर्केस्ट्रा के सभी वाद्य यंत्र एक साथ
बजते हैं, तो कोई व्यंजन नहीं आता, हालाँकि मुझे इससे
कोई बुरा नहीं लगता।

मुरकामी: मैं आपकी बात समझता हूं, लेकिन प्रतिध्वनि के बिना, शायद वह ध्वनि बहुत कर्कश होगी।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। शायद इसीलिए उन्होंने रिकॉर्डिंग के लिए गूंज वाले कमरे को चुना।

मुरकामी: मुझे पारंपरिक वाद्ययंत्रों के साथ प्रस्तुतियाँ बहुत दिलचस्प लगती हैं, लेकिन बारोक संगीत को छोड़कर,
और विशेष रूप से बीथोवेन या शुबर्ट के संगीत के मामले
में, ये बहुत आम नहीं हैं। आमतौर पर आप जो सुनते हैं,
वे आधुनिक वाद्ययंत्रों वाले ऑर्केस्ट्रा होते हैं

जो ऐतिहासिक प्रस्तुतियों से अप्रत्यक्ष रूप से प्रभावित होते हैं।

ओज़ावा: हाँ, आप सही हो सकते हैं। उस दृष्टिकोण से देखें तो हम इस समय एक बहुत ही दिलचस्प दौर में हैं।

गोल्ड फिर से

मुरकामी: गोल्ड के संगीत में मुझे सबसे ज़्यादा प्रभावित करने वाली बात यह है कि वे बीथोवेन की रचनाओं की व्याख्या
में प्रतिध्वनि तत्वों को जानबूझकर उभारते हैं। वे
केवल अपनी ध्वनि को ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि के साथ सामंजस्य बिठाने की कोशिश नहीं करते, बल्कि जानबूझकर
दोनों के बीच एक स्वाभाविक तनाव पैदा करने के लिए उसे
एक दूसरे के ऊपर रखते हैं। मुझे बीथोवेन की व्याख्या
का यह तरीका बहुत ही ताज़ा लगता है।

ओज़ावा: आप बिलकुल सही कह रहे हैं, लेकिन मुझे आश्चर्य इस बात का है कि गोल्ड की मृत्यु के बाद उनके जैसा कोई फिर सामने
नहीं आया—न कोई शिष्य, न कोई उस मार्ग पर चलने की
इच्छा रखने वाला। कोई नहीं। मेरा मानना है कि गोल्ड
एक विलक्षण प्रतिभा थे, और उनका प्रभाव चाहे जितना भी
रहा हो, कोई भी उनके स्तर तक नहीं पहुँच पाया। निश्चित
रूप से, किसी में भी उनका साहस नहीं है।

मुरकामी: मेरी राय में, व्याख्या करते समय जो कुछ लोग नई-नई चीजें गढ़ने का साहस करते हैं, वे ऐसा बिना किसी वास्तविक आवश्यकता या प्रासंगिकता की भावना के करते
हैं, अर्थात् बिना किसी सार के।

ओज़ावा: मित्सुको उचिडा एक बहुत ही साहसी पियानोवादक हैं।
मार्था अर्गेरिच भी वैसी ही हैं।

मुरकामी: क्या महिलाओं में यह गुण अधिक होता है?

ओज़ावा: निःसंदेह। महिलाएं अधिक बहादुर और साहसी होती हैं।

मुरकामी: वैलेरी अफनासीव नाम का एक पियानोवादक है...

ओज़ावा: मैंने उनके बारे में कभी नहीं सुना।

मुरकामी: वे समकालीन रूसी पियानोवादक हैं, जिनकी प्रस्तुतियों में अपार रचनात्मकता झलकती है। उन्होंने पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 भी प्रस्तुत किया है। वे बेहद रोचक, बौद्धिक, भावुक और अद्वितीय हैं। हालांकि, मुझे
उन्हें सुनना थकाऊ लगता है। दूसरा भाग इतना धीमा है
कि मैं हमेशा सोचता हूँ, "बस बहुत हो गया।" शायद वे
ज़रूरत से ज़्यादा सोचते हैं। दूसरी ओर, गोल्ड में यह प्रवृत्ति नहीं थी। यहाँ तक कि जब वे कभी-कभार धीमी
गति से बजाते थे, तब भी आप उन्हें अंत तक सुनना चाहते
थे। वे बीच में उबाऊ नहीं होते थे। मुझे लगता है कि
उनकी आंतरिक लय बहुत शक्तिशाली रही होगी।

ओज़ावा: मुझे उनकी बोलने की लय में आने वाले ठहराव बहुत हैरान करते हैं। मैंने उन्हें लंबे समय से नहीं सुना था, और
अब मैं उन्हें फिर से महसूस कर रहा हूँ। मैं इसे
शब्दों में व्यक्त नहीं कर सकता, लेकिन ऐसा लगता है कि
यह उनमें स्वाभाविक है। यह कोई सोची-समझी या सचेत
क्रिया नहीं है।

मुरकामी: यह बहुत ही मौलिक है। कभी-कभी मैं उनके कुछ वीडियो देखता हूँ और ध्यान देता हूँ कि वे कैसे अपना हाथ
उठाते हैं और उसे हवा में हिलाते हैं, अपनी उंगलियों
को हवा में रखकर पियानो की ध्वनि में कंपन पैदा करते
हैं, जबकि वास्तविकता में यह शारीरिक रूप से असंभव
है।

ओज़ावा: इसमें कोई शक नहीं कि वह एक सनकी इंसान थे। जब मैं उनसे पहली बार मिला, तब मैंने अपना करियर शुरू ही किया था
और मुझे अंग्रेज़ी अच्छी तरह नहीं आती थी। अब जब मैं
इसके बारे में सोचता हूँ, तो मुझे बहुत दुख होता है।
अगर मुझे उनकी भाषा आती, तो उनके साथ काम करने का मुझे
बहुत अच्छा मौका मिलता। मैं ब्रूनो वाल्टर से भी बात
कर सकता था। सोचिए, मैं ग्लेन के साथ कितनी बातें कर सकता था। कितना अफ़सोस! लेनी एक बेहद दयालु इंसान थे और उन्होंने अपनी अंग्रेज़ी को मेरी समझ के हिसाब से
ढाल लिया ताकि हम बातचीत कर सकें। इसी वजह से हमने
लंबी और बेहतरीन बातचीत का आनंद लिया।

रुडोल्फ सर्किन और सेइजी ओज़ावा
सी माइनर में पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3
बीथोवेन

मुरकामी: मैं सर्किन के साथ एकल कलाकार के रूप में, आपके द्वारा संचालित और 1982 में रिकॉर्ड किए गए इस संगीत कार्यक्रम का दूसरा संस्करण सुनना चाहूंगा। क्या यह
ठीक रहेगा?

ओज़ावा: बिलकुल नहीं।

मुरकामी: मैं यह इसलिए पूछ रहा हूं क्योंकि कुछ निर्देशक ऐसे भी हैं जिन्हें अपनी खुद की व्याख्या सुनना पसंद नहीं
होता।

ओज़ावा: नहीं, नहीं। मुझे इससे कोई आपत्ति नहीं है। मैंने इसे आखिरी बार बहुत पहले सुना था और अब मुझे याद नहीं है।
यह शायद आज के समय के लिए बहुत गंभीर बात है।

मुरकामी: नहीं, बिलकुल नहीं।

ओज़ावा: आपको ऐसा लगता है।

मैंने रिकॉर्ड पर सुई रखी और ऑर्केस्ट्रा का एलेग्रो बजना शुरू हो गया।

ओज़ावा: बहुत ही शांत एलेग्रो, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

धीरे-धीरे बदलाव करना शुरू करें।

ओज़ावा: संचालन का यही तो सार है। क्या आपने वो चार स्वर सुने, टैन, टैन, टैन, टैन? ये इस रचना का पहला फोर्टिसिमो है।
इसे बहुत ही सुनियोजित तरीके से बनाया गया है।

ऑर्केस्ट्रा में जोश आ जाता है और वह आगे की ओर बढ़ने लगता है।

ओज़ावा: यहाँ मुझे और अधिक दृढ़ रहना चाहिए था, दिशा स्पष्ट करनी चाहिए थी, ता, ता, ताआन का उच्चारण करना चाहिए था,
लहजे पर ज़ोर देना चाहिए था, और अधिक साहसी होना चाहिए
था। संगीत में साहसी होने का कोई संकेत नहीं है, लेकिन
आपको इशारों को समझना होगा।

ऑर्केस्ट्रा एक स्पष्ट संगीतमय संरचना का निर्माण करना शुरू कर देता है।

ओज़ावा: देखा आपने? निर्देशन तो अच्छी तरह से सोचा-समझा है, लेकिन उसमें कोई साहसिकता नहीं है।

पियानो का प्रवेश होता है (3:22)।

मुरकामी: सर्किन ध्वनि को बहुत घुमा-फिराकर इस्तेमाल करते हैं।
उनमें अपनी खुद की अभिव्यक्ति बनाने की प्रबल इच्छा
देखी जा सकती है।

ओज़ावा: जी हाँ। उन्हें पता होगा कि यह आखिरी बार है जब वे इस रचना को प्रस्तुत करने जा रहे हैं, कि उन्हें अपने
जीवन में इसे रिकॉर्ड करने का दूसरा अवसर नहीं मिलेगा। इसीलिए वे लगभग वही करते हैं जो वे चाहते
हैं।

मुरकामी: यह बर्नस्टीन के समय के बेहद तनावपूर्ण माहौल से बिल्कुल अलग माहौल है।

ओज़ावा: यह ध्वनि विशुद्ध रूप से सुरुचिपूर्ण है।

मुरकामी: लेकिन इस ऑर्केस्ट्रा के साथ आप कहीं अधिक गंभीर प्रतीत होते हैं।

ओज़ावा: क्या आपको ऐसा लगता है?

मुरकामी: सर्किन अपनी पसंद का संगीत बनाते हैं।

पियानो के नीचे से तार वाले वाद्ययंत्र स्पिकाटो ध्वनि बजाते हैं।

मुरकामी: क्या यह हिस्सा थोड़ा धीमा नहीं है?

ओज़ावा: हाँ, हम दोनों, सर्किन, बहुत ज़्यादा सतर्क हैं। यहाँ हमें और अधिक जीवंत होना चाहिए, मानो हम एक-दूसरे से
संवाद कर रहे हों।

कैडेंज़ा शुरू होता है (12:50)।

मुरकामी: मुझे सर्किन का इस कैडेंज़ा को प्रस्तुत करने का तरीका बहुत पसंद आया। ऐसा लगता है जैसे वह अपनी पीठ पर
भारी बोझ लेकर पहाड़ी पर चढ़ रहा हो। यह बिल्कुल भी
सहज नहीं है, लेकिन मुझे उसके लिए बहुत सहानुभूति
महसूस होती है। क्या वह ठीक रहेगा? क्या वह शिखर तक
पहुँच पाएगा? मैं उसे सुनता हूँ और चिंतित हो जाता
हूँ। संगीत का मुझ पर यही प्रभाव पड़ता है।

ओज़ावा: आजकल हर कोई बहुत ऊर्जा के साथ प्रदर्शन करता है। ऐसे में किसी का होना भी बुरा नहीं है।

इससे ऐसा आभास होता है कि पियानोवादक की उंगलियां अटकने ही वाली थीं (14:56)।

मुरकामी: इस भाग में ऐसा लगता है मानो वह खतरे से खिलवाड़ कर रहा हो, लेकिन यह भी बुरा नहीं है।

ओज़ावा: हा हा हा! यह सच है, यह थोड़ा खतरनाक हिस्सा है।

कैडेंज़ा समाप्त होता है और ऑर्केस्ट्रा धीरे-धीरे प्रवेश करता है (16:02)।

मुरकामी: ऑर्केस्ट्रा बहुत ही कोमल ढंग से प्रवेश करता है।
मुझे एक प्रकार का तनाव महसूस होता है।

ओज़ावा: मैं आपकी बात समझता हूँ, लेकिन यहाँ के टिम्पैनिस्ट असाधारण हैं। वे एक बेहतरीन टिम्पैनिस्ट थे। उनका
नाम विक फ़र्थ था। वे साइतो किनन की शुरुआत से ही,
लगभग बीस वर्षों तक, इसके सदस्य रहे।

पहला भाग समाप्त होता है (16:53)।

ओज़ावा: अंत में इसमें काफी सुधार हुआ है।

मुरकामी: मुझे ऐसा लगता है। कुल मिलाकर, यह ठीक रहा।

ओज़ावा: अच्छी लय है, आप सही कह रहे हैं।

मुरकामी: जब भी मैं उन्हें सुनता हूँ, मैं थका हुआ महसूस करता हूँ। इन सब के बावजूद, वे बहुत अच्छे हैं। उनका व्यक्तित्व स्पष्ट रूप से झलकता है।

ओज़ावा: मुझे आश्चर्य है कि इसे रिकॉर्ड करने के बाद वह कितने और साल जीवित रहे होंगे।

मुरकामी: यह रिकॉर्डिंग 1982 की है और सर्किन का निधन 1991 में हुआ था। नौ साल। इस कॉन्सर्ट को रिकॉर्ड करते समय
उनकी उम्र 79 वर्ष थी।

ओज़ावा: इसका मतलब है कि उनकी मृत्यु अस्सी-आठ वर्ष की आयु में हुई।

मुरकामी: इस रिकॉर्डिंग की बात करें तो, उदाहरण के लिए, इसकी गति किसने तय की?

ओज़ावा: उनकी उम्र के कारण, वे ही गुरु थे, और मैंने उनकी सभी इच्छाओं का पालन किया। मैंने पूर्वाभ्यास की शुरुआत
से ही ऐसा किया। पहले टुट्टी से ही, मैंने उनके अनुरूप

ढलने की हर संभव कोशिश की। मैंने एक सहायक कंडक्टर की
भूमिका निभाई।

मुरकामी: क्या आपने खूब रिहर्सल की?

ओज़ावा: पूरे दो दिन। फिर पहला प्रदर्शन और फिर रिकॉर्डिंग।

मुरकामी: तो ऐसे में क्या सर्किन ही वह व्यक्ति थे जिन्होंने अधिकांश निर्णय लिए थे?

ओज़ावा: सबसे महत्वपूर्ण बात संगीत का स्वरूप है, और यह उनका निर्णय था। हालाँकि, अब इसे सुनकर मुझे एहसास होता है
कि मुझमें साहस की कमी थी। मुझे और अधिक दृढ़ होना
चाहिए था, गहराई में उतरना चाहिए था, लेकिन मुझमें...
कैसे कहूँ, एक तरह की झिझक थी।

मुरकामी: बिलकुल सही, मुझे वातावरण में एक प्रकार का संयम महसूस हो रहा है।

ओज़ावा: मैंने सोचा था कि मुझे खुद को ज्यादा थोपना नहीं चाहिए, लेकिन अब इसे सुनकर मुझे एहसास होता है कि मुझे थोड़ी
और स्वतंत्रता लेनी चाहिए थी और खुद को उसके अनुरूप
ढालना चाहिए था, क्योंकि वह बहुत ही स्वतंत्र रूप से
खेल रहा था।

मुरकामी: वह उन पुराने राकुगो उस्तादों में से एक लगते हैं, उन जापानी एकालाप करने वालों में से एक जो पूरी तरह से
सहज प्रवृत्ति से निर्देशित और आगे बढ़ते प्रतीत
होते हैं।

ओज़ावा: जी हाँ। वह बहुत शांत थे, बिल्कुल भी चिंतित नहीं थे, हालाँकि कभी-कभार उनकी उंगलियाँ थोड़ी लड़खड़ा जाती

थीं। हम दोनों को खतरे का आभास इसलिए हुआ क्योंकि वह
वास्तव में मौजूद था, लेकिन जब बात उनके जैसे काबिल व्यक्ति की हो, तो इस तरह की बातें एक दिलचस्प किस्से
में बदल जाती हैं।

मुरकामी: जब मैंने पहली बार एल्बम सुना, तो मैंने महसूस किया कि मैं अन्य समयों की तुलना में धीमी गति से बजा रहा था,
लेकिन कई बार सुनने के बाद मेरी चिंता धीरे-धीरे दूर
हो गई।

ओज़ावा: एक कलाकार का असली आकर्षण उम्र के साथ आता है। उनकी वादन शैली उनके करियर के चरम पर रही शैली से कहीं अधिक
रोचक थी।

मुरकामी: रुबिनस्टीन के साथ भी ऐसा ही हुआ जब उन्होंने लंदन फिलहारमोनिक के साथ बारेनबोइम के निर्देशन में बीथोवेन के संपूर्ण पियानो कॉन्सर्टो रिकॉर्ड किए।
वे अस्सी वर्ष के हो चुके थे और धीमी गति से बजा रहे
थे, लेकिन उनका संगीत इतना समृद्ध था कि जैसे ही मुझे
यह एहसास हुआ, गति या धीमेपन का सवाल मेरे लिए महत्वहीन हो गया।

ओज़ावा: रुबिनस्टीन की बात करें तो उन्होंने कहा था कि मैं उनका पसंदीदा कंडक्टर था।

मुरकामी: मुझे यह पता नहीं था।

ओज़ावा: हमने कम से कम तीन साल तक साथ मिलकर पूरी दुनिया की यात्रा की। मैं तब टोरंटो में ही था, जो बहुत पहले की
बात है। मुझे मिलान के ला स्काला में उनका एक संगीत

कार्यक्रम याद है। मैं संचालन कर रहा था। हमने क्या बजाया? ओह, हाँ! एक त्चाइकोवस्की कॉन्सर्टो, एक मोजार्ट कॉन्सर्टो, और बीथोवेन का तीसरा या चौथा। हम आमतौर पर कॉन्सर्ट के दूसरे भाग में त्चाइकोवस्की बजाते थे, हालाँकि कभी-कभी हम रचमानिनॉफ भी बजाते थे... खैर, हमने कई जगहों पर साथ में बजाया। वह हमेशा मुझे अपने साथ ले जाते थे। हम पेरिस में उनके घर पर मिलते और फिर घूमने निकल जाते... वे आरामदेह यात्राएँ होती थीं, उदाहरण के लिए, ला स्काला में पूरा एक हफ़्ता। हम
सैन फ्रांसिस्को में भी गए थे। हम हमेशा उन जगहों पर
जाते थे जो उन्हें पसंद थीं और वहाँ के ऑर्केस्ट्रा
के साथ अभ्यास करते थे। दो-तीन अभ्यासों के बाद, हम कॉन्सर्ट देते थे। मुझे याद है कि उनके साथ भोजन
कितना शानदार होता था।

मुरकामी: क्या वे हमेशा अलग-अलग ऑर्केस्ट्रा के साथ ही बजाते थे? क्या यह बहुत मुश्किल नहीं था?

ओज़ावा: नहीं, बिलकुल नहीं। एक किराए के निर्देशक के रूप में काम करना बहुत मज़ेदार होता है। जैसा कि मैंने आपको
पहले ही बताया है, हम तीन साल तक इसी पद पर रहे। मुझे
खास तौर पर एक इटैलियन वर्माउथ याद है... कार्पानो
पुंट ई मेस। उन्होंने ही मुझे इससे परिचित कराया था।

मुरकामी: उसे मौज-मस्ती करना पसंद था, है ना?

ओज़ावा: उन्हें यह बहुत पसंद था। उनकी एक निजी सचिव थीं जो हमेशा उनके साथ यात्रा करती थीं, एक लंबी, पतली महिला।
उनकी पत्नी हमेशा शिकायत करती रहती थीं, लेकिन उनका

स्वभाव ही ऐसा था। उन्हें रोकना नामुमकिन था। महिलाओं के मामले में वे बहुत सफल थे। उन्हें बढ़िया भोजन बहुत पसंद था, और मिलान में वे एक आलीशान रेस्तरां में जाते थे जहाँ उनके लिए विशेष मेनू परोसा
जाता था। मुझे कभी मेनू पढ़ने की ज़रूरत नहीं पड़ी।
मैंने सब कुछ उन पर छोड़ दिया था, और फिर एक के बाद एक
व्यंजन परोसे जाते, हर एक पिछले वाले से ज़्यादा शानदार। उसी दौरान मुझे सही मायने में समझ आया कि विलासिता से घिरे रहने का क्या मतलब होता है।

मुरकामी: इस लिहाज से रुडोल्फ सर्किन एक बिल्कुल अलग व्यक्तित्व थे।

ओज़ावा: बिलकुल। वे रात और दिन की तरह अलग थे। सर्किन में एक देहाती व्यक्ति की भावना थी; वह गंभीर थे, एक बहुत ही धर्मनिष्ठ यहूदी थे।

मुरकामी: आप अपने बेटे पीटर के करीबी दोस्त हैं, है ना?

ओज़ावा: पीटर अपने युवावस्था में विद्रोही स्वभाव का था, जिसकी वजह से उसके पिता के साथ उसकी बहुत अनबन होती थी।
इसीलिए रुडोल्फ ने मुझे अपने बेटे की देखभाल करने के
लिए कहा। मैंने उससे मिलना तब शुरू किया जब वह लगभग
अठारह साल का था। उस्ताद सर्किन ने मुझ पर इतना भरोसा
किया कि उन्होंने अपने बेटे को मेरी देखरेख में छोड़
दिया। मैंने पीटर के साथ शुरू से ही बहुत कुछ किया। आज भी हम अच्छे दोस्त हैं, लेकिन उस समय हम हर साल टोरंटो और राविनिया साथ जाते थे और साथ में संगीत बजाते थे।

हम अक्सर पियानो के लिए व्यवस्थित बीथोवेन के वायलिन कॉन्सर्टो का प्रदर्शन करते थे।

मुरकामी: इसकी रिकॉर्डिंग है, है ना? अगर मैं गलत नहीं हूँ तो न्यू फिलहारमोनिया ऑर्केस्ट्रा के साथ।

ओज़ावा: हाँ, यह संभव है। मैंने फिर कभी उस तरह का विचित्र संगीत नहीं बजाया, पियानो कॉन्सर्टो, ओपस 61 ए।

मुरकामी: उन्होंने रुबिनस्टीन के साथ कभी रिकॉर्डिंग नहीं की, है ना?

ओज़ावा: नहीं, कभी नहीं। मैं तब बहुत छोटा था और चूंकि मेरे पास रिकॉर्ड कंपनियों के साथ अनुबंध नहीं थे, इसलिए मैंने
शायद ही कभी रिकॉर्डिंग की हो।

मुरकामी: मुझे उम्मीद है कि मैं साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ पियानो कॉन्सर्टो को फिर से रिकॉर्ड कर पाऊंगा,
हालांकि अब जब मैं इसके बारे में सोचता हूं, तो मुझे
नहीं पता कि मैं किस पियानोवादक के साथ ऐसा कर
पाऊंगा। कई पियानोवादक पहले ही संपूर्ण कॉन्सर्टो रिकॉर्ड कर चुके हैं।

ओज़ावा: आप कैसे हैं, क्रिस्टियन ज़िमरमैन?

मुरकामी: ज़िमरमैन ने बर्नस्टीन के साथ पूरे कॉन्सर्ट रिकॉर्ड किए थे, है ना? वियना फिलहारमोनिक के साथ, अगर मैं गलत
नहीं हूँ। नहीं, उन्होंने सभी रिकॉर्ड नहीं किए क्योंकि बर्नस्टीन का निधन रिकॉर्डिंग पूरी होने से
पहले ही हो गया था, और फिर ज़िमरमैन ने ज़िम्मेदारी संभाली। वे डीवीडी पर भी उपलब्ध हैं।

ओज़ावा: अब जब आपने इसका जिक्र किया है, तो मैंने उन्हें वियना में बर्नस्टीन के निर्देशन में वादन करते हुए सुना
था।

मुरकामी: मुझे यह पता नहीं था, लेकिन बीथोवेन के जिन संगीत कार्यक्रमों में उन्होंने साथ काम किया, उनमें बर्नस्टीन ने लगभग हर चीज़ पर अपनी छाप छोड़ी। ज़िमरमैन का पियानो वादन औपचारिक दृष्टि से एकदम सही
और सुव्यवस्थित है, लेकिन वह आदेश मानने वाले व्यक्ति
नहीं थे, और ऑर्केस्ट्रा बहुत ही नियंत्रित लगता है,
कम से कम मुझे तो ऐसा ही लगता है, मानो उन्होंने और बर्नस्टीन ने एक पूर्ण समझ विकसित कर ली हो।

ओज़ावा: बोस्टन में रहने के दौरान ज़िमरमैन से मेरी बहुत अच्छी दोस्ती हो गई। उन्हें भी यह शहर बहुत पसंद था और उन्होंने मुझसे कहा कि वे वहाँ घर खरीदकर बसना चाहते
हैं। मुझे उनका विचार अच्छा लगा और मैंने उन्हें प्रोत्साहित किया। उन्होंने दो महीने तक घर की तलाश
की, लेकिन उन्हें कोई उपयुक्त घर नहीं मिला और आखिरकार उन्होंने वहीं बसने का फैसला कर लिया,
हालाँकि अब वे न तो स्विट्ज़रलैंड में रहना चाहते थे
और न ही न्यूयॉर्क में। ऐसा घर मिलना आसान नहीं है
जहाँ आप पड़ोसियों को परेशान किए बिना आराम से पियानो
बजा सकें। यह वाकई दुख की बात थी।

मुरकामी: वह एक बुद्धिमान पियानोवादक हैं, जिनकी संगीत की समझ बहुत अच्छी है और वे बेहद बुद्धिमान हैं। बहुत समय
पहले जब वे जापान आए थे, तब मैं उनसे मिलने गया था। वे

बहुत युवा थे, और उनके बीथोवेन के सोनाटा इतने ताज़गी
भरे लग रहे थे...

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। अगर मैं उन सभी पियानोवादकों को हटा दूं जिन्होंने पहले ही बीथोवेन के सभी कॉन्सर्टो रिकॉर्ड कर लिए हैं, तो मुझे कोई ऐसा व्यक्ति नहीं
सूझता जिसके साथ मैं यह कर सकूं।

मित्सुको उचिडा और कर्ट सैंडरलिंग
सी माइनर में पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3
बीथोवेन

मुरकामी: मुझे लगता है कि अब मित्सुको उचिदा की प्रस्तुति सुनने का समय आ गया है। मुझे विशेष रूप से दूसरा भाग
पसंद है; वास्तव में, यह मेरा सबसे पसंदीदा है। और
चूंकि हमारे पास ज्यादा समय नहीं है, अगर आप चाहें तो
हम वहीं से सुनना शुरू कर सकते हैं।

दूसरे भाग की शुरुआत धीमी गति के पियानो एकल से होती है।

ओज़ावा: (जैसे ही यह बजना शुरू हुआ) सचमुच बहुत सुंदर ध्वनि! आपकी सुनने की क्षमता असाधारण है, है ना?

ऑर्केस्ट्रा तुरंत प्रवेश करता है मानो चुपके से चल रहा हो (1:19)।

मुरकामी: यह रॉयल कॉन्सर्टगेबॉव ऑर्केस्ट्रा के साथ है।

ओज़ावा: जी हाँ। हॉल की ध्वनि व्यवस्था शानदार है।

पियानो और ऑर्केस्ट्रा एक साथ बजते हैं (2:32)।

ओज़ावा: (अत्यंत भावुक होकर) यह सोचकर बहुत अच्छा लगता है कि जापान ने इतना असाधारण पियानोवादक पैदा किया है।

मुरकामी: वह बहुत ही साफ-सुथरा बजाते हैं। धीमी और तेज़ आवाज़ें बिल्कुल स्पष्ट रूप से अलग-अलग सुनाई देती हैं। वह
पूर्ण निपुणता के साथ बजाते हैं। उनके वादन में कोई अस्पष्टता नहीं है।

ओज़ावा: उसे खुद पर पूरा भरोसा है।

पियानो सोलो लंबे, भावपूर्ण विरामों के साथ जारी रहता है (5:11)।

ओज़ावा: क्या आपने वो खामोशी के पल सुने? वो बिल्कुल सही हैं।
ठीक उसी जगह पर जहाँ गोल्ड ने उन्हें बनाया था।

मुरकामी: हाँ, मैंने गौर किया था। मौन के अंतरालों को रखने का वह तरीका, उनकी ध्वनि। यह मुझे गोल्ड की याद दिलाता है।

ओज़ावा: वे दिखने में एक जैसे हैं, यह सच है।

पियानो एकल वादन समाप्त होता है और अचानक ऑर्केस्ट्रा प्रकट होता है। यह निस्संदेह चमत्कारिक संगीत है। हम दोनों एक साथ प्रशंसा के स्वर में विस्मय व्यक्त करते हैं (5:42)।

ओज़ावा: ओह!

मुरकामी: ओह!

ओज़ावा: मित्सुको की संगीत की समझ कितनी अद्भुत है!

ऑर्केस्ट्रा और पियानो एक बार फिर साथ में बजने लगते हैं।

ओज़ावा: तीन बार पहले, ऑर्केस्ट्रा और पियानो ताल से बाहर हो गए थे। मुझे लगता है कि इससे मित्सुको को बहुत गुस्सा
आया होगा। (हंसी)

एक सुंदर पियानो वादन शुरू होता है, मानो स्याही से बनी कोई पेंटिंग धीरे-धीरे अंतरिक्ष में आकार ले रही हो। सुस्पष्ट ध्वनियों का एक क्रम साहस से भरा हुआ प्रकट होता है, मानो प्रत्येक ध्वनि का अपना एक जीवन हो (8:39-9:33)।

मुरकामी: मुझे यह हिस्सा सुनने में कभी थकान नहीं होती। चाहे इसे कितनी भी धीमी गति से बजाया जाए, तनाव कभी कम नहीं
होता।

पियानो समाप्त होता है और ऑर्केस्ट्रा प्रवेश करता है (9:33)।

मुरकामी: इस समय ऑर्केस्ट्रा का प्रवेश आसान नहीं लगता।

ओज़ावा: हां, मुझे बेहतर तरीके से प्रवेश करना चाहिए था।

मुरकामी: सचमुच?

ओज़ावा: हां, मैं और बेहतर कर सकता था।

दूसरा भाग समाप्त होता है (10:27)।

ओज़ावा: (बेहद प्रभावित होकर) यह शानदार है! मित्सुको ने ज़बरदस्त प्रदर्शन किया है। यह रिकॉर्डिंग कब की गई
थी?

मुराकामी: दे 1994.

ओज़ावा: सोलह साल पहले...

मुरकामी: लेकिन यह पुराने जमाने का नहीं लगता। यह सुरुचिपूर्ण और ताजा लगता है।

ओज़ावा: इस कॉन्सर्टो का दूसरा भाग अपने आप में असाधारण है।
मुझे ऐसा लगता है कि बीथोवेन की अन्य रचनाओं में भी
इसके जैसा कुछ नहीं है।

मुरकामी: संगीत को इस चरम सीमा तक ले जाने के लिए पियानोवादक और ऑर्केस्ट्रा दोनों को बहुत मेहनत करनी पड़ती है।
खासकर जब ऑर्केस्ट्रा दोबारा शामिल होता है। ध्यान
से सुनने वाले श्रोता के लिए यह विशेष रूप से चुनौतीपूर्ण हो सकता है।

ओज़ावा: हाँ, वे प्रवेश द्वार मुश्किल होते हैं। अलग-अलग साँस लेने के तरीकों में तालमेल बिठाना कठिन होता है। सभी
को एक ही तरीके से साँस लेनी होती है, चाहे वो तार वाले
वाद्य यंत्र हों या लकड़ी के वाद्य यंत्र बजाने वाले,
यहाँ तक कि कंडक्टर को भी, और यह बिल्कुल भी आसान नहीं
है। हमने अभी-अभी साफ़ सुना कि वे समय पर अंदर नहीं आ
पाए, और इसका कारण यह था कि वे एक ही तरीके से साँस
नहीं ले रहे थे।

मुरकामी: मुझे लगता है कि चाहे वे रिहर्सल में कितना भी अभ्यास कर लें, "हम सब यहाँ एक साथ आते हैं", कॉन्सर्ट के समय
कुछ भी हो सकता है, उदाहरण के लिए, एक अलग धारा।

ओज़ावा: जी हाँ। अंत में, कंडक्टर के रूप में, मैं ही सब कुछ एकजुट करता हूँ, और इसीलिए सब मेरी ओर देखते हैं।
उदाहरण के लिए, अभी हमने जो अंश सुना, उसमें पियानो की
आवाज़ "तिइ" आती है, फिर एक विराम होता है, और उसके बाद

ऑर्केस्ट्रा धीरे-धीरे शुरू होता है। "तिइ-ताचन" और "टी...ताचन" बजाने में बहुत अंतर है। और कुछ लोग जगह का ध्यान रखे बिना "तिइताचन" बोलकर भाव व्यक्त करते हैं। अंग्रेज़ी में इसे "चुपके से प्रवेश करना" कहते हैं। सुनने के तरीके को गलत समझा जा सकता है। ऑर्केस्ट्रा की सभी ध्वनियों को एक ध्वनि में मिलाना बहुत मुश्किल है क्योंकि बजाए जा रहे वाद्य यंत्र और ऑर्केस्ट्रा
में उसकी स्थिति के आधार पर, सभी को पियानो अलग-अलग
सुनाई देता है, और इसीलिए ताल बिगड़ना बहुत आसान है।
इससे बचने के लिए, कंडक्टर को सबके चेहरों के भाव
देखकर सबको एक साथ तालमेल बिठाना होता है ताकि वे एक
ही सुर में प्रवेश करें।

मुरकामी: यानी, वह अपने हाव-भाव और हरकतों से उन खालीपन के अंतरालों की ओर इशारा करता है।

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल सही। आपको अपने चेहरे के हाव-भाव और हाथों की हरकतों से यह दिखाना होगा कि साँस छोटी है या
लंबी। बस यही एक चीज़ बहुत बड़ा फर्क पैदा करती है।

मुरकामी: उस स्थिति में, निर्देशक हर क्षण यह तय करता है कि उसे कैसे निर्देशन करना चाहिए।

ओज़ावा: लगभग। यह हिसाब-किताब का मामला नहीं है। यह निर्देशक के अनुभव पर निर्भर करता है। इसी से आप उन क्षणों में
सहजता से सांस लेना सीखते हैं। वैसे, आपको यह जानकर आश्चर्य होगा कि कितने निर्देशक ऐसा करने में असमर्थ
होते हैं। उनके लिए सुधार करना बहुत मुश्किल होता है।

मुरकामी: क्या कंडक्टर और संगीतकारों के बीच केवल आंखों के संपर्क के माध्यम से ही समझ बन जाती है?

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल। संगीतकार ऐसे कंडक्टरों को बहुत पसंद करते हैं जो ऐसा कर सकते हैं, क्योंकि इससे उनका काम
बहुत आसान हो जाता है। उदाहरण के लिए, इस दूसरे भाग को
ही ले लीजिए। कंडक्टर, जो प्रभारी होता है, उसे तय
करना होता है कि कब और कैसे शुरू करना है। जैसे, "हा"
या "हा" या कुछ और अस्पष्ट जैसे "...हा...", और फिर उसे यह
निर्णय संगीतकारों को बताना होता है। इसे आखिरी समय
तक छोड़ना बहुत खतरनाक हो सकता है, लेकिन अगर सभी को
खतरे के बारे में चेतावनी दे दी जाए और वे सब मिलकर
काम करें, तो कुछ भी बुरा नहीं होगा।

मुरकामी: जितना ज़्यादा मैं उन्हें सुनता हूँ, उतना ही मुझे एहसास होता है कि ऑर्केस्ट्रा का संचालन करना कितना मुश्किल काम होगा। मुझे तो पूर्ण एकांत में उपन्यास
लिखना कहीं ज़्यादा आसान लगता है। (हँसी)

अंतराल 1
रिकॉर्ड संग्राहकों के बारे में

ओज़ावा: मेरा इरादा किसी को ठेस पहुँचाने का नहीं है, लेकिन सच तो यह है कि मुझे कभी भी उन जुनूनी रिकॉर्ड संग्राहकों, बहुत सारे पैसों वाले लोगों, शानदार
साउंड सिस्टम वाले लोगों को पसंद नहीं आया, जो अपने
संग्रह में एक के बाद एक रिकॉर्ड जोड़ते रहते हैं।
सालों पहले मेरे पास पैसे नहीं थे, लेकिन मुझे ऐसे कुछ
घरों में जाने का मौका मिला था जहाँ शानदार संग्रह
थे। उदाहरण के लिए, एक घर में फर्टवैंगलर या किसी अन्य
कलाकार की सभी रिकॉर्डिंग थीं। हालांकि, ऐसे संग्रह
रखने वाले ज्यादातर लोग बहुत व्यस्त होते हैं और उनके
पास इतना सारा संगीत सुनने का समय ही नहीं होता।
मुरकामी: यह सच है, धनी लोग आमतौर पर हमेशा व्यस्त रहते हैं। ओज़ावा: जी हाँ। वैसे, आपके संगीत सुनने के तरीके से मैं बहुत प्रभावित हुआ हूँ। यह बहुत गहरा है, या कम से कम मुझे
तो ऐसा ही लगता है। शायद आपने बहुत सारे रिकॉर्ड जमा
किए हों, लेकिन मुझे नहीं लगता कि यह बिल्कुल वैसा ही
है जैसा उन लोगों का है जिनके बारे में मैं बात कर रहा
हूँ।
मुरकामी: मेरे पास खाली समय है और मैं आमतौर पर घर पर ही रहता हूँ। सौभाग्य से, मैं सुबह से शाम तक संगीत सुन सकता
हूँ। मैं सिर्फ रिकॉर्ड्स का संग्रह नहीं करता।
ओज़ावा: मुझे नहीं लगता कि उन्हें एल्बम के डिज़ाइन की खास चिंता है, बल्कि उसकी विषयवस्तु की चिंता है। इसीलिए
ग्लेन गोल्ड के बारे में हमारी बातचीत शुरू से ही

मेरे लिए इतनी दिलचस्प रही है। तब भी मुझे उनका नज़रिया बुरा नहीं लगा था। खैर, कुछ दिन पहले मैं
टोक्यो के डाउनटाउन में एक रिकॉर्ड स्टोर गया था, और
वहाँ मुझे फिर से वही निराशा महसूस हुई।
मुरकामी: घृणा? क्या आपका मतलब है कि आपको रिकॉर्ड, सीडी और बाकी सब कुछ नापसंद है?
ओज़ावा: हाँ। मैं इसके बारे में पूरी तरह भूल गया था क्योंकि लंबे समय से मेरा इससे कोई लेना-देना नहीं था, लेकिन
वहाँ चारों ओर देखते हुए मुझे फिर से वही बेचैनी
महसूस हुई। आप संगीतकार नहीं हैं, और शायद आप उन संग्राहकों की स्थिति को बेहतर समझते हैं।
मुरकामी: आप सही कह रहे हैं। मेरे मामले में, मैं सिर्फ सुनने के इरादे से ही रिकॉर्ड इकट्ठा करता हूँ। मैं अक्सर
संगीत कार्यक्रमों में जाता हूँ, लेकिन मुझे कोई
वाद्य यंत्र बजाना नहीं आता। शायद मैं बस एक शौकिया
हूँ।
ओज़ावा: आपसे बात करने में मुझे जो बात दिलचस्प लगी, वह है हमारे विचारों की समानता। एक तरह से कहूँ तो, आपकी बदौलत
मैंने बहुत कुछ सीखा है। बल्कि, सीखने से कहीं ज़्यादा, मुझे नए अनुभव और नए दृष्टिकोण मिले हैं।
मुरकामी: आपकी टिप्पणी के लिए मैं वास्तव में आभारी हूं। संगीत सुनना मेरे जीवन के सबसे बड़े सुखों में से एक है।
ओज़ावा: जब मैं रिकॉर्ड स्टोर में था, तो मैंने सोचा, "काश हमारी ये बातचीत सिर्फ़ संग्रहकर्ताओं की पसंद बनकर न रह
जाए।" मैं चाहता हूँ कि ये उन लोगों को रुचिकर लगे जो
संगीत से सचमुच प्यार करते हैं, चाहे उसमें कोई भी

खामी क्यों न हो। जहाँ तक मेरा सवाल है, मैं चाहता हूँ
कि हमारी बातचीत इसी दिशा में आगे बढ़े।
मुरकामी: बिल्कुल। समझ गया। हमारी बातचीत रिकॉर्ड संग्राहकों के लिए बिल्कुल भी दिलचस्प नहीं होगी। (हंसी)

(लेखक का नोट: मैंने बाद में इन सब पर विचार किया और महसूस किया कि रिकॉर्ड इकट्ठा करना हमेशा से मुझे बहुत आनंद देता आया है, शायद यही कारण है कि मैं उन जुनूनी संग्राहकों में से एक हूँ जिनका जिक्र ओज़ावा ने किया था। मैं खुद को विशेष रूप से जुनूनी नहीं मानता, लेकिन मैं स्वभाव से पूर्णतावादी हूँ और चीजों से लगाव रखता हूँ। उदाहरण के लिए, जब मैं किशोर था, तो मुझे मोजार्ट का स्ट्रिंग क्वार्टेट नंबर 15 सी माइनर (के. 421) और जूलियार्ड स्ट्रिंग क्वार्टेट एल्बम से हेडन के छह क्वार्टेट्स में से एक बहुत पसंद था। मैं उन्हें बार-बार सुनता था। मैं और कुछ नहीं सुनता था। इसलिए, जब आज कोई के. 421 का जिक्र करता है, तो जूलियार्ड क्वार्टेट की ध्वनि तुरंत मेरे दिमाग में आ जाती है, और मुझे रिकॉर्ड की छवि दिखाई देती है। बस इतना कह लें कि यह मेरे दिमाग में इतना रच-बस गया है कि यह एक ऐसा मापदंड बन गया है जिससे मैं अन्य प्रदर्शनों का मूल्यांकन करता हूँ। रिकॉर्ड पहले महंगे हुआ करते थे, और चूंकि मैं उन्हें एक बार सुनता था और फिर बार-बार सुनता था, अंत में, भौतिक वस्तु और संगीत आपस में इस कदर जुड़ गए कि उन्हें अलग करना मुश्किल हो गया। यह शायद पूरी तरह स्वाभाविक न हो, लेकिन चूंकि मुझे बजाना नहीं आता था, इसलिए संगीत से जुड़ने का मेरे पास कोई और तरीका नहीं था। बाद में, जब मैंने कुछ पैसे कमाना शुरू किया, तो मैंने कई रिकॉर्ड खरीदे और नियमित रूप से संगीत कार्यक्रमों में जाने लगा। मैंने विभिन्न प्रस्तुतियों की तुलना करने, चीजों को सही परिप्रेक्ष्य में

दूसरी बातचीत
कार्नेगी हॉल में ब्रह्म्स

यह दूसरा साक्षात्कार 13 जनवरी, 2011 को मध्य टोक्यो स्थित मेरे कार्यालय में हुआ और दो घंटे तक चला। श्री ओज़ावा की एक सप्ताह बाद एंडोस्कोपिक हिप सर्जरी होनी थी। बैठने में उन्हें बहुत असुविधा हो रही थी, इसलिए वे बार-बार उठते रहे और कमरे में टहलते हुए मुझसे विभिन्न विषयों पर बातें करते रहे। हम बीच-बीच में कुछ खाने के लिए रुकते रहे। दिसंबर में न्यूयॉर्क के कार्नेगी हॉल में साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ उनके द्वारा दिए गए संगीत कार्यक्रमों की श्रृंखला बहुत सफल रही थी, लेकिन इसके लिए उन्हें काफी शारीरिक कष्ट सहना पड़ा था।

कार्नेगी हॉल में एक रोमांचक संगीत कार्यक्रम

मुरकामी: मुझे हाल ही में न्यूयॉर्क में आपके द्वारा संचालित ब्रह्म्स की प्रथम सिम्फनी की लाइव रिकॉर्डिंग सुनने
का अवसर मिला। यह सचमुच शानदार, ऊर्जा से भरपूर और हर
पहलू में परिपूर्ण थी। आपको याद होगा, मैंने आपको
1986 में टोक्यो में बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के
साथ इसी रचना का संचालन करते हुए सुना था।

ओज़ावा: सचमुच?

मुरकामी: ये पच्चीस साल पहले की बात है, लेकिन मुझे आज भी याद है। ये अद्भुत था। आवाज़ इतनी सुरीली थी कि मानो
संगीत मेरी आँखों के सामने जीवंत हो उठा हो। मैं उसे
आज भी लगभग सुन सकता हूँ, लेकिन सच कहूँ तो, मुझे लगता
है कि इस बार ये और भी बेहतर था। मैं इसे कैसे समझाऊँ,

ये समझ नहीं आता; इसमें कुछ खास बात है, मानो उस पल के
तनाव की गरिमा के साथ बजाया गया हो। सच कहूँ तो, मुझे
चिंता थी कि हाल की बीमारी ने उन्हें शारीरिक रूप से
कमज़ोर कर दिया था और पहले जैसी ऊर्जा न होने का असर
उनके संगीत पर पड़ सकता था।

ओज़ावा: नहीं, बिलकुल उल्टा हुआ, मानो मेरे अंदर दबी हुई भावनाएँ अचानक बाहर आ गईं। कॉन्सर्ट से पहले मेरे पास
बहुत खाली समय था और मैं संगीत बनाने के लिए बेताब था।
मैं मात्सुमोतो समर फेस्टिवल में कंडक्ट करना चाहता
था, मैं इसके लिए बहुत उत्सुक था, लेकिन मेरी सेहत ने
इसकी इजाज़त नहीं दी। ये सब बातें मेरे अंदर दबी हुई
थीं।
दूसरी ओर, ऑर्केस्ट्रा मेरे बिना ही चलता रहा। कार्नेगी हॉल कॉन्सर्ट से पहले, हमें बोस्टन में रिहर्सल के लिए पूरे चार दिन मिले थे, और ऑर्केस्ट्रा ने मेरी ऊर्जा के स्तर को ध्यान में रखते हुए उन रिहर्सल के हर मिनट का इस्तेमाल किया। पेशेवर ऑर्केस्ट्रा में ऐसा होना लगभग असंभव है। उदाहरण के लिए, हम पच्चीस मिनट रिहर्सल करते और फिर पंद्रह मिनट आराम करते। फिर बीस मिनट रिहर्सल और दस मिनट आराम। उन्होंने मेरे प्रति जो सम्मान दिखाया, वह सचमुच असाधारण था। हम रिहर्सल के लिए मुख्य कॉन्सर्ट हॉल का उपयोग नहीं कर सकते थे और हमारे पास बोस्टन कंजर्वेटरी के एक छोटे से कमरे में ही काम चलाने के अलावा कोई विकल्प नहीं था।

मुरकामी: मात्सुमोतो महोत्सव में उन्होंने साइतो किनन के साथ ब्रह्म्स की पहली सिम्फनी भी प्रस्तुत की थी, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ, ब्रह्म्स की चार सिम्फनी, और हमने पहली सिम्फनी से शुरुआत की थी। यह कम से कम बीस साल पहले की बात
होगी।

मुरकामी: ऑर्केस्ट्रा के सदस्य बदल गए होंगे।

ओज़ावा: जी हाँ, उनमें से कई। वास्तव में इतने अधिक कि मैं लगभग कह सकता हूँ कि उस दौर के संगीतकार शायद ही बचे हों। स्ट्रिंग सेक्शन में कुछ ही बचे हैं, लेकिन विंड
सेक्शन के बारे में मुझे नहीं पता। कितने हैं वहाँ? ज़्यादा से ज़्यादा एक या दो।

मुरकामी: पवन वाद्ययंत्रों की बात करें तो, हॉर्न वादक बहुत अच्छा था।

ओज़ावा: जी हाँ, वो एक असाधारण संगीतकार हैं। उनका नाम राडेक बाबोरक है। एक विलक्षण प्रतिभा के धनी। वो शायद
दुनिया के सर्वश्रेष्ठ हॉर्न वादक हैं। वो चेक गणराज्य के हैं। मैं उनसे तब मिला था जब वो म्यूनिख
में थे। फिर जब उन्हें फिलहारमोनिक का प्रमुख हॉर्न
वादक नियुक्त किया गया तो वो बर्लिन चले गए। तब से वो
कई बार साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ वादन करने आए हैं। अगर मुझे गलत याद नहीं है, तो पहली बार वो नागानो शीतकालीन ओलंपिक के वर्ष में आए थे। कब की बात है...? 1998 में? हमने ओलंपिक खेलों में बीथोवेन की नौवीं सिम्फनी बजाई थी, और वो चौथे हॉर्न वादक थे। चौथा हॉर्न ही वो वाद्य यंत्र है जिसे सबसे ज़्यादा एकल

वादन करने का मौका मिलता है। ये उनका हमारे साथ पहला
अनुभव था, और तब से वो लगातार आते रहे हैं।

मुरकामी: उनके हॉर्न सोलो ने मुझे वाकई बहुत प्रभावित किया।

ओज़ावा: जी हाँ, जी हाँ। यह बहुत बढ़िया है। वह साइतो किनन और मितो चैंबर ऑर्केस्ट्रा के साथ प्रस्तुति देने के
लिए जापान आ रहे हैं। हमारी आपस में बहुत अच्छी बनती
है। मैंने सुना है कि वह बर्लिन छोड़कर चेक गणराज्य
लौट गए हैं।

मुरकामी: कार्नेगी हॉल की रिकॉर्डिंग लाइव है, लेकिन इसमें बैकग्राउंड का शोर लगभग सुनाई ही नहीं देता। इसे हटा
दिया गया है, है ना? जब मैंने इसे पहली बार सुना तो मैं
बहुत हैरान हुआ। सुनने लायक कुछ था ही नहीं। मुझे
लगभग यकीन ही नहीं हो रहा था कि यह लाइव रिकॉर्डिंग
है।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। इतनी साफ़ लाइव ध्वनि प्राप्त करना असंभव लगता है। उन्होंने दर्शकों की खांसी, छींक और
गला साफ़ करने की आवाज़ों को हटा दिया है और उनकी जगह रिहर्सल के दौरान रिकॉर्ड की गई आवाज़ों का इस्तेमाल
किया है।

मुरकामी: यह तो पर्दे के पीछे की गपशप जैसा लगता है, लेकिन क्या इसका मतलब यह है कि उन्होंने खामियों को ठीक करके इसे संपादित किया है?

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: लेकिन जैसा कि आपने मुझे बताया, चौथे मूवमेंट के शुरुआती भाग में, दो हिस्सों को व्याख्यात्मक कारणों
से बदला गया था, न कि केवल पृष्ठभूमि के शोर को हटाने
के लिए। लेकिन मैं इस अवसर पर पाठकों को यह बताना चाहूंगा कि आपने ही मुझे मूल प्रति दी थी और मुझे इसे संपादित प्रति से तुलना करने और उनमें अंतर खोजने का
काम सौंपा था। मैंने इस पर पूरा एक दोपहर बिताया, छोटी
से छोटी बारीकियों पर ध्यान दिया। (हंसी)

मैंने मूल रिकॉर्डिंग वाली सीडी को चौथे भाग की शुरुआत में चलाया। जब यह बज रहा था, श्री ओज़ावा ने कुछ सूखे परसिमन खाने का मौका लिया। ऑर्केस्ट्रा ने एक ऐसा भाग शुरू किया जिसमें टिम्पानी की ध्वनि धीमी हो जाती है (2:28)।

मुरकामी: यह यहीं से शुरू होता है, है ना?

ओज़ावा: हाँ।

फ्रेंच हॉर्न प्रस्तावना की धुन बजाता है। इसकी ध्वनि गहरी और मधुर होती है।

ओज़ावा: यह बाबोराक है।

मुरकामी: यह एक सुंदर, धीमी गति से बजने वाली ध्वनि है। कुल कितने हॉर्न हैं?

ओज़ावा: चार हैं, लेकिन यहाँ केवल दो ही बज रहे हैं, हालांकि एक साथ नहीं, बल्कि बारी-बारी से बजते हैं ताकि उनकी ध्वनियाँ आपस में मिल जाएँ। जब एक शुरू होता है, तो
दूसरा समाप्त हो जाता है (2:39-2:43)। ऐसा साँस लेने से

उत्पन्न होने वाले मौन से बचने के लिए किया जाता है।
स्वयं ब्रह्म्स ने स्कोर में इसका उल्लेख किया है।

हॉर्न का एकल वादन समाप्त होता है और बांसुरी फिर से उसी धुन को बजाना शुरू कर देती है।

ओज़ावा: अब बांसुरी फिर से चर्चा में आती है। इसे जैक्स ज़ून बजा रहे हैं। लगभग दस साल पहले वे बोस्टन में प्रमुख बांसुरी वादक थे। अब वे स्विट्ज़रलैंड में पढ़ाते
हैं। बांसुरी बारी-बारी से बजती है। पहली बांसुरी
शुरू होती है (3:13) और दूसरी (3:17) उसके साथ मिल जाती
है। अब पहली बांसुरी फिर से बजती है (3:21)। ब्रह्म्स
ने इन सभी छोटी-छोटी बारीकियों का ध्यान रखा है ताकि श्रोताओं को संगीतकारों के सांस लेने के दौरान की
खामोशी सुनाई न दे।

मुराकामी: इस बिंदु पर बांसुरी का एकल वादन समाप्त होता है और पवन वाद्ययंत्रों का समूह फिर से उसी धुन को बजाना
शुरू कर देता है (3:50)।

ओज़ावा: हाँ, तीन ट्रोम्बोन, दो बेसून और एक कॉन्ट्राबेसून भी।

इस संगीत रचना में पहली बार ट्रॉम्बोन की ध्वनि सुनाई देती है।
ऐसा लगता है मानो वे ऐसा करने के अवसर की प्रतीक्षा कर रहे थे।
बाद में, मानो बादलों से घिरे आकाश में कोई रास्ता खुल रहा हो, वे भव्य और उत्साहपूर्ण स्ट्रिंग सेक्शन से होते हुए एक संक्षिप्त एकल वादन (4:13) के लिए लौट आते हैं।

मुरकामी: यहीं पर दोनों संस्करणों में अंतर है, है ना?

ओज़ावा: क्या यह बिना संपादित संस्करण है?

मुरकामी: हाँ, पहला संस्करण। सींग अधिक बलपूर्वक, आगे की ओर, स्पष्ट और सुव्यवस्थित रूप से दिखाई देते हैं।

ओज़ावा: हाँ, जबकि संपादित संस्करण में वे अधिक...

मुरकामी: आगे।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: आपने मुझे जो काम सौंपा है, उसमें मैंने बहुत मेहनत की है। (हंसी) संपादित संस्करण में हॉर्न की आवाज़ थोड़ी
पीछे से आती है, और आवाज़ धीमी, दबी हुई सी लगती है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। पहले संस्करण में हॉर्न की आवाज़ कुछ ज़्यादा ही तेज़ थी, इसलिए संपादित संस्करण में
उन्हें बदल दिया गया। दरअसल, एक और हिस्सा भी है जहाँ
उन्हें बदला गया है।

मुरकामी: खैर, मैंने इस बात पर ध्यान नहीं दिया।

एक प्रभावशाली मौन के बाद, स्ट्रिंग वाद्ययंत्र धीरे-धीरे प्रवेश करते हैं और सिम्फनी की प्रसिद्ध मुख्य धुन बजाते हैं (4:52)। हॉर्न सोलो पर केंद्रित परिचयात्मक खंड, जो सबसे महत्वपूर्ण खंड है, सीधे उस प्रसिद्ध धुन की ओर ले जाता है।

मुरकामी: चलिए अब टिम्पानी वाले हिस्से से शुरू करके संपादित संस्करण सुनते हैं।

पहला हॉर्न सोलो शुरू होता है।

ओज़ावा: ये रही पहली तुरही, फिर दूसरी, फिर पहली, और फिर दूसरी।
समझे? इस तरह तुरही के रुकने की आवाज़ सुनाई नहीं
देगी।

मुरकामी: नहीं, बिलकुल नहीं।

ओज़ावा: अब बांसुरी की बारी। पहली बांसुरी, एक सुर, दूसरी बांसुरी, फिर पहली, फिर दूसरी। अन्य रिकॉर्डिंग में,
आप इस समय उनकी सांस लेने की आवाज़ सुन सकते हैं।
दरअसल, बांसुरी बजाने के लिए हॉर्न से ज़्यादा सांस
की ज़रूरत होती है। इसीलिए उन्होंने इस हिस्से में
सुरों को बदला है।

मुरकामी: सचमुच? मैं समझ गया। एक नौसिखिए को ऐसी बात कभी नज़र नहीं आएगी। यह असंभव है।

पवन वाद्ययंत्रों के भाग के बाद एक और हॉर्न सोलो है।

ओज़ावा: देखा? इस बार हॉर्न की आवाज़ बहुत धीमी है।

मुरकामी: जी हां, यह सच है। इससे एक बिल्कुल अलग एहसास होता है।
पहले यह अधिक ऊर्जावान था, और इस बार यह अधिक संयमित,
गहरा है।

ब्रह्म्स हॉर्न को खूबसूरती से बजाते हैं, मानो श्रोताओं को किसी जर्मन जंगल की गहराई में उतरने के लिए आमंत्रित कर रहे हों। यह गूंज ब्रह्म्स के आध्यात्मिक जगत के एक महत्वपूर्ण हिस्से को दर्शाती है, लेकिन हॉर्न की ध्वनि के नीचे, टिम्पानी धीमी और निरंतर गति से बजती है, मानो किसी गहरे अर्थ की गुप्त प्रतीक्षा कर रही हो। संपादन प्रक्रिया में इस खंड को जो ध्यान और सावधानी दी गई है, वह पूरी तरह से सार्थक है।

ओज़ावा: बाकी वाद्य यंत्र धीरे-धीरे एकल संगीत में शामिल हो जाते हैं।

मुरकामी: तारों की आवाज स्पष्ट रूप से सुनाई दे रही है।

ओज़ावा: हाँ।

प्रस्तावना समाप्त होती है और सुंदर मुख्य धुन शुरू होती है, एक ऐसी धुन जो मानो बोलों के लिए तरस रही हो।

मुरकामी: मुझे ऐसा लगता है कि हॉर्न पार्ट बदलने से संगीत का संतुलन और मूल अवधारणा, दोनों ही बेहतर हो गए हैं।
लेकिन यह तभी समझ में आता है जब आप ध्यान से सुनते
हैं। पहला संस्करण भी सराहनीय प्रस्तुति है, और अगर
आपने मुझे इसके बारे में न बताया होता, तो मुझे यकीनन
कुछ पता ही नहीं चलता। साहित्यिक दृष्टि से, मैं
कहूंगा कि यह एक सूक्ष्म अंतर है, एक विशेषण का अंतर। अधिकांश पाठक इसे बिना ध्यान दिए ही सरसरी तौर पर पढ़
लेंगे। वैसे भी, संपादन तकनीक अद्भुत है। इसमें कुछ
भी अटपटा नहीं है, जैसे कि ध्वनि का बेमेल होना।

ओज़ावा: यह काम अंग्रेज़ साउंड इंजीनियर डोमिनिक फाइफ का है। वाकई सराहनीय। वैसे, उन्होंने लाइव रिकॉर्डिंग का निन्यानवे प्रतिशत हिस्सा इस्तेमाल किया है। जैसा कि
मैंने पहले बताया, ज़्यादातर बदलाव सिर्फ़ बैकग्राउंड शोर को हटाने के लिए किए गए थे।

साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ ब्रह्म्स की रचना का प्रदर्शन

मुरकामी: इस सीडी को सुनते हुए, मुझे आश्चर्य हुआ कि क्या इतने समय में कार्नेगी हॉल की ध्वनि में कोई बदलाव नहीं
आया है।

ओज़ावा: हाँ, इसमें बदलाव आया है। उस रिकॉर्डिंग के बाद, मैं कुछ समय तक वहाँ नहीं गया, और जब मैं लौटा, तो मैंने पाया

कि वह जगह बिल्कुल बदल गई थी। उसमें बहुत सुधार हुआ
था।

मुरकामी: मुझे पता चला है कि उन्होंने कमरे का नवीनीकरण किया है।

ओज़ावा: मुझे नहीं पता। मुमकिन है। तीस साल पहले जब मैं बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ था, तब आप मेट्रो की गड़गड़ाहट सुन सकते थे। यह ठीक नीचे से गुजरती है, और
एक सिम्फनी के दौरान चार-पाँच ट्रेनें गुजर सकती थीं।
(हंसी)

मुरकामी: इस रिकॉर्डिंग में मुझे ऐसा लगा कि ध्वनि की गुणवत्ता में काफी सुधार हुआ है।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। लाइव रिकॉर्डिंग भी अब पहले से कहीं बेहतर हैं। मुझे याद नहीं कि मैंने आखिरी बार वहाँ कब प्रस्तुति दी थी। अगर मैं गलत नहीं हूँ, तो पाँच साल
पहले वियना फिलहारमोनिक के साथ दी थी, और तब भी मुझे
एहसास हुआ था कि यह उससे कहीं बेहतर था। आठ साल पहले
बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ वहाँ की प्रस्तुति जैसा कुछ भी नहीं था।

मुरकामी: जैसा कि मैंने पहले बताया, मैंने आपको 1986 में बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ ब्रह्म्स की पहली सिम्फनी बजाते हुए सुना था। फिर मैंने डीवीडी पर
साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ आपका एक और प्रदर्शन
देखा, और अब कार्नेगी हॉल का यह प्रदर्शन। अगर मैं
तीनों संस्करणों की तुलना करूं, तो मुझे लगता है कि एक

से दूसरे में ध्वनि में काफी अंतर है। यह अंतर क्यों
है?

ओज़ावा: (वे अपने जवाब पर काफी देर तक सोचते हैं।) खैर, सबसे पहले तो, मुख्य अंतर यह है कि साइतो किनन के तार वाद्ययंत्रों की ध्वनि बदल गई है। मुझे नहीं पता कि
इस तरह कहना उचित है या नहीं, लेकिन ये तार आपस में
संवाद करते हैं। कहने का तात्पर्य यह है कि तार वाद्ययंत्रों ने खुद को अधिक खुले ढंग से व्यक्त करने
के लिए खुद को बदल लिया है। इसकी अभिव्यक्ति इतनी
समृद्ध हो गई है कि कुछ लोगों को लगता है कि यह अतिशयोक्तिपूर्ण है।

मुरकामी: क्या आप अधिक स्पष्ट अभिव्यक्ति की बात कर रहे हैं?

ओज़ावा: जी हाँ। वाद्य यंत्रों के संयोजन को भी उसकी अपनी अभिव्यक्ति के अनुरूप ढाला गया है। अगर हम इसकी तुलना
उस्ताद कराजन के उस प्रदर्शन से करें जिसे हमने अभी
सुना (कुछ देर पहले हमने संदर्भ के तौर पर कराजन के
संचालन में बर्लिन फिलहारमोनिक द्वारा प्रस्तुत उसी
भाग को सुना था), जो कि बेशक शानदार और बहुत संतुलित
था, तो साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा का प्रदर्शन उस संतुलन पर उतना ध्यान नहीं देता प्रतीत होता। इस लिहाज से, संभव है कि इस प्रदर्शन में ध्वनि बहुत अलग हो, मानो संगीतकारों का दृष्टिकोण किसी पेशेवर ऑर्केस्ट्रा से बहुत भिन्न हो।

मुरकामी: संगीतकारों का रवैया?

ओज़ावा: दूसरे शब्दों में कहें तो, मान लीजिए कि एक सेक्शन में बारह या उससे अधिक संगीतकार हैं, ठीक है? उनमें से हर
एक, यहां तक कि पीछे वाले भी, पूरे दिल से बजाते हैं, इस विश्वास के साथ कि उनमें से हर एक अपने काम में सर्वश्रेष्ठ है।

मुरकामी: यह अविश्वसनीय है, लेकिन अभिव्यक्ति में बदलाव के बावजूद, स्ट्रिंग सेक्शन की ध्वनि शुरुआत से उतनी
ज्यादा नहीं बदली है।

ओज़ावा: बिलकुल नहीं, यह बिल्कुल वैसा ही है।

मुरकामी: मैं साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा की उत्पत्ति के बारे में और अधिक जानना चाहूंगा। यह कोई सामान्य स्थायी ऑर्केस्ट्रा नहीं है, है ना? मेरा मतलब है, इसमें वे
लोग शामिल हैं जो नियमित रूप से अन्य जगहों पर काम
करते हैं और साल में एक बार कुछ खास रचनाएँ बजाने के
लिए एक साथ आते हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: तो, वे मिलने के लिए अपनी-अपनी नौकरियों से छुट्टी लेते हैं?

ओज़ावा: उदाहरण के लिए, स्ट्रिंग सेक्शन के मामले में, सभी नहीं। उनमें से लगभग कोई भी स्थायी रूप से किसी अन्य ऑर्केस्ट्रा में काम नहीं करता है। हमारे पास कुछ प्रसिद्ध कॉन्सर्टमास्टर हैं, बेशक, लेकिन सामान्य
तौर पर, ऐसे कई और हैं जो अन्य ऑर्केस्ट्रा का हिस्सा

नहीं हैं। वे ऐसे संगीतकार हैं जो आमतौर पर चैम्बर
संगीत या अध्यापन के लिए खुद को समर्पित करते हैं।

मुरकामी: क्या उस तरह की छवि वाले कई संगीतकार हैं?

ओज़ावा: हाल के दिनों में ऐसे कलाकारों की संख्या में वृद्धि हुई है जो पूरे वर्ष किसी विशेष ऑर्केस्ट्रा के प्रति प्रतिबद्ध हुए बिना खुद को संगीत के लिए समर्पित करना
चाहते हैं।

मुरकामी: इसका मतलब है कि वे संगीत के साथ अधिक स्वतंत्र संबंध चाहते हैं, किसी स्थायी संगठन का हिस्सा बनने के तथ्य
से बंधे हुए महसूस नहीं करते।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। उदाहरण के लिए, क्लाउडियो अब्बाडो द्वारा संचालित महलर चैंबर ऑर्केस्ट्रा इसका एक बेहतरीन
उदाहरण है। यह दुनिया भर के असाधारण संगीतकारों को एक
साथ लाता है, और उनमें से अधिकांश किसी स्थायी ऑर्केस्ट्रा का हिस्सा बने बिना ही अपना संगीत करियर
आगे बढ़ाते हैं।

मुरकामी: यह एक असाधारण ऑर्केस्ट्रा है, है ना?

ओज़ावा: हाँ, यह बहुत अच्छा है।

मुरकामी: ऐसा लगता है कि हाल ही में दुनिया भर में इस तरह के उच्च गुणवत्ता वाले ऑर्केस्ट्रा की संख्या बढ़ रही
है। चूंकि इनमें शामिल लोग सहज रूप से एक साथ आते हैं,
तो क्या आपको नहीं लगता कि उनके द्वारा उत्पन्न ध्वनि
किसी न किसी रूप में उस सहजता को दर्शाती है?

ओज़ावा: ऐसा हो सकता है, क्योंकि वे एक ही ऑर्केस्ट्रा के सदस्य नहीं हैं, इसलिए वे हर हफ्ते एक साथ नहीं बजाते। यहां
तक कि जो लोग ऑर्केस्ट्रा के सदस्य हैं, उनके लिए भी
ऐसे संगीतकारों के साथ बजाना जो उस स्थिति में नहीं
हैं, उन्हें संगीत के प्रति एक नए दृष्टिकोण से सोचने
में मदद करता है। कुछ लोग इन ऑर्केस्ट्रा को "वार्षिक चमत्कार" कहते हैं, और हमेशा अच्छे अर्थ में नहीं।
(हंसी)

मुरकामी: इसका मतलब यह है कि संगीतकार आपके कर्मचारी नहीं हैं, इसलिए यदि उन्हें कार्यक्रम पसंद नहीं आता है, तो वे
इसमें भाग न लेने के लिए स्वतंत्र हैं। यह कड़ाई से
कहें तो काम नहीं है, क्योंकि यदि वे खुश नहीं हैं, तो
वे छोड़ सकते हैं।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन दूसरी तरफ़, ऐसे लोग भी हैं जो मेरे साथ काम करने के लिए बहुत दूर से आने की परेशानी उठाते हैं।
बर्लिन, वियना या संयुक्त राज्य अमेरिका के ऑर्केस्ट्रा में काम करने वाले संगीतकार लंबी यात्रा
करते हैं। उनके लिए छुट्टी लेना आसान नहीं होता, और मात्सुमोतो महोत्सव में बिताए समय के दौरान वे छात्रों को पढ़ाने जैसे किसी और काम में समय नहीं दे
पाते।

मुरकामी: क्या आप मुझे बता रहे हैं कि उन्हें अच्छी तनख्वाह नहीं मिलती?

ओज़ावा: हम उन्हें भुगतान करने के लिए अपनी पूरी कोशिश करते हैं। हमेशा अपनी तरफ से पूरी कोशिश करते हैं, लेकिन ईमानदारी से कहें तो हमारी भी कुछ सीमाएं हैं।

मुरकामी: फिर भी, दुनिया भर में ऐसे ऑर्केस्ट्रा की संख्या लगातार बढ़ रही है जो इतने सहज तरीके से काम करते हैं,
जहां संगीतकार आसानी से एक साथ आ सकते हैं और स्वतंत्र रूप से अलग हो सकते हैं। यह एक उच्च संगठित प्रणाली के अधीन स्थायी ऑर्केस्ट्रा से बिल्कुल
विपरीत है। पहले प्रकार के ऑर्केस्ट्रा में, संगीतकारों को कम से कम सहज रूप से संवाद करने का अवसर
मिलता है।

ओज़ावा: जी हाँ। यही बात क्लाउडियो अब्बाडो के नेतृत्व में ल्यूसर्न संगीत समारोह के ऑर्केस्ट्रा और डॉयचे कामरफिलहारमोनी पर भी लागू होती है।

मुरकामी: आप पावो जार्वी द्वारा संचालित ब्रेमेन ऑर्केस्ट्रा की बात कर रहे हैं, है ना? मैंने उन्हें कुछ दिन पहले
सुना था।

ओज़ावा: वे सभी साल में तीन या चार महीने ही सक्रिय रहते हैं, बाकी समय वे अपनी मर्जी से कुछ भी कर सकते हैं। उन चार
महीनों के बाद, हम संगीतकारों को वेतन देना जारी नहीं
रख सकते। यह ऐसा है जैसे हम उनसे कह रहे हों, "हमें
बहुत खेद है, लेकिन अब से आपको अपनी आजीविका जैसे भी
संभव हो, खुद ही कमानी होगी।"

मुरकामी: एक कंडक्टर के रूप में, क्या इन अस्थायी ऑर्केस्ट्रा के प्रति आपका दृष्टिकोण स्थायी ऑर्केस्ट्रा के

प्रति आपके दृष्टिकोण से भिन्न होता है? उदाहरण के
लिए, जब आप बोस्टन ऑर्केस्ट्रा का नेतृत्व कर रहे थे।

ओज़ावा: बिल्कुल। बहुत अलग। मौसमी त्योहारों में हमेशा एक खास तरह का तनाव और अलग ही तरह का उत्साह होता है। मैं और
मेरे कुछ दोस्त साल में एक बार किसी त्योहार पर
इकट्ठा होते हैं, और ठीक इसी वजह से हमें बहुत सावधान
और सतर्क रहना पड़ता है ताकि पिछले साल के स्तर तक न
पहुँचने या ठीक से तैयारी न करने के लिए हमारी आलोचना
न हो। यह बहुत मुश्किल हो सकता है। कई बार राय खुलकर
फैलती है और गपशप खूब चलती है। (हँसी) खैर, लगभग सभी
पुराने सदस्य रिटायर हो चुके हैं, और अब हममें से ज़्यादा लोग बचे नहीं हैं।

मुरकामी: कार्यक्रम यह निर्णय कैसे लेता है?

ओज़ावा: शुरुआत में, हमारा ध्यान केवल ब्रह्म्स पर केंद्रित था। बाद में, मैंने बार्टोक का ऑर्केस्ट्रा कॉन्सर्टो और तोरू ताकेमित्सु का नवंबर स्टेप्स
जोड़ा, लेकिन मूल रूप से ब्रह्म्स की चार सिम्फनी ही
रहीं। हमने धीरे-धीरे अन्य रचनाएँ भी शामिल कीं। हम
प्रति वर्ष ब्रह्म्स की एक सिम्फनी प्रस्तुत करते थे,
और फिर मात्सुमोतो महोत्सव शुरू हुआ। वहाँ, हम फिर से ब्रह्म्स की रचनाओं को प्रस्तुत करने लगे, और फिर हमने बीथोवेन की रचनाओं से शुरुआत की।

मुरकामी: अर्थात्, ब्रह्म हमेशा प्रथम स्थान पर।

ओज़ावा: हाँ।

मुरकामी: क्यों?

ओज़ावा: क्योंकि हमें लगा कि ब्रह्म्स ही उस्ताद साइतो की सच्ची भावना को सबसे अच्छे से व्यक्त करते हैं। खैर,
असल में, ऐसा मैंने ही सोचा था। क्या आपने काज़ुयोशी
अकियामा नाम के एक कंडक्टर के बारे में सुना है? उनकी
राय अलग है, और उनके अनुसार मोजार्ट या शुमान जैसे संगीतकारों के साथ एक हल्का कार्यक्रम बेहतर होगा।
इसके विपरीत, मुझे ब्रह्म्स आदर्श लगते हैं। उन तार वाद्ययंत्रों के लिए तो वे बीथोवेन से भी ज़्यादा उपयुक्त हैं जो "बोलते" हैं, जैसा कि उस्ताद साइतो कहा करते थे। मेरा मतलब है, ब्रह्म्स उन तार वाद्ययंत्रों के लिए ज़्यादा उपयुक्त हैं जिनमें बहुत अधिक अभिव्यक्ति होती है, यानी जिनमें बहुत समृद्ध अभिव्यक्ति होती है। हमने ब्रह्म्स का प्रदर्शन करते
हुए यूरोप का दौरा शुरू किया। हम इसे पहले ही चार बार
कर चुके हैं। ब्रह्म्स की पहली सिम्फनी जो हमने बजाई
थी... मुझे याद नहीं कि वह पहली ही थी या नहीं।

मुरकामी: उस्ताद साइतो के प्रदर्शनों की सूची में मुख्य रूप से ब्रह्म्स, बीथोवेन और मोजार्ट शामिल थे, है ना?

ओज़ावा: हाँ, और हेडन भी।

मुराकामी: जर्मनिक संगीत।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन त्चाइकोवस्की भी थे, बेशक। उनकी सिम्फनी और स्ट्रिंग वाद्यों के लिए सेरेनेड। सेरेनेड का सबसे
अच्छा और सबसे लंबा रिहर्सल तोहो गाकुएन संगीत विद्यालय में हुआ था। क्या आप जानते हैं क्यों?

क्योंकि वहाँ पवन वाद्य यंत्र लगभग न के बराबर थे। (हँसी) जब हम मोजार्ट बजाते थे, तो हमारे पास केवल एक
ओबो और एक बांसुरी होती थी। हम ऑर्गन से कमी पूरी करने
की कोशिश करते थे। कभी-कभी मैं टिम्पानी बजाता था, और
उस्ताद साइतो संचालन संभाल लेते थे। जब टिम्पानी की
ज़रूरत नहीं रहती थी, तो मैं वापस संचालन करने लगता
था। हाँ, उस समय ऐसा ही होता था।

मुरकामी: जब आप कहते हैं कि ऑर्केस्ट्रा ब्रह्म्स के लिए उपयुक्त था, तो आपका क्या तात्पर्य है? ध्वनि? स्वर-गुणवत्ता?

ओज़ावा: बात सिर्फ़ ध्वनि की नहीं है, बल्कि... मैं इसे कैसे कहूँ? व्याख्या करने के तरीके की है। मेरा मतलब है,
तारों पर धनुष का प्रयोग, उसका उठना-गिरना, संगीतमय वाक्यांशों का निर्माण, अभिव्यक्ति। ये सब कुछ ब्रह्म्स के लिए एकदम सही बैठता है। उस्ताद साइतो की
मुख्य शिक्षाओं में से एक यह थी कि संगीत अभिव्यक्ति
है। मैं भी यही मानता हूँ। जब उस्ताद ब्रह्म्स की सिम्फनी सिखाते थे, तो वे विशेष रूप से उत्साहित रहते थे। हालाँकि, उन्हें व्यावहारिक भी होना पड़ता था, और इसलिए, उनके पास उपलब्ध वाद्ययंत्रों के कारण, वे अक्सर हमें त्चाइकोवस्की की सेरेनेड और मोजार्ट के डायवर्टिमेंटी, हैंडल के कॉन्सर्टि ग्रॉसी, बाख के ब्रैंडेनबर्ग कॉन्सर्टो या शोएनबर्ग की ट्रांसफ़िगर्ड नाइट जैसी रचनाएँ सिखाते थे।

मुरकामी: और वाद्य यंत्रों की कमी के बावजूद, शिक्षक ने ब्रह्म्स की सिम्फनी सिखाने में अपना पूरा उत्साह
लगाया।

ओज़ावा: हाँ। हमने अपनी कमियों को कल्पनाशीलता से दूर करने की कोशिश की।

मुरकामी: मुझे तकनीकी मामलों की ज्यादा जानकारी नहीं है, लेकिन क्या आप यह नहीं कहेंगे कि ब्रह्म्स की ऑर्केस्ट्रेशन बीथोवेन की तुलना में कहीं अधिक जटिल
हैं?

ओज़ावा: वे वास्तव में लगभग एक जैसे वाद्ययंत्रों का ही इस्तेमाल करते हैं। उदाहरण के लिए, बीथोवेन के समय
में कॉन्ट्राबैसून बहुत आम वाद्ययंत्र नहीं था,
लेकिन सामान्य तौर पर देखा जाए तो, कोई बड़ा अंतर नहीं
है। न ही ऑर्केस्ट्रेशन में कोई फर्क है।

मुरकामी: तो, आपके अनुसार, ऑर्केस्ट्रा की विभिन्न ध्वनियों को एकीकृत करने के मामले में ब्रह्म्स और बीथोवेन
कमोबेश एक जैसे हैं।

ओज़ावा: ब्रह्म्स की संगीत शैली कहीं अधिक व्यापक है, लेकिन दोनों में वाद्ययंत्रों का प्रयोग व्यावहारिक रूप से
एक जैसा ही है।

मुरकामी: हालांकि, उनके संगीत की अभिव्यक्ति बहुत अलग है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: हाँ, बहुत अलग। (वह सोच-विचार करते हुए रुकते हैं।) बीथोवेन नौवीं सिम्फनी में बहुत बदलाव करते हैं। तब
तक, उनका ऑर्केस्ट्रेशन बहुत सीमित है।

मुरकामी: मेरा व्यक्तिगत अनुभव यह है कि समान वाद्ययंत्रों का प्रयोग करने के बावजूद, उनसे उत्पन्न ध्वनि अत्यंत
भिन्न होती है। ब्रह्म्स के मामले में, ऐसा लगता है
मानो दो स्वरों के बीच एक नया स्वर प्रकट होता है,
जिससे एक सघन समग्रता का निर्माण होता है। शायद यही
कारण है कि बीथोवेन की संगीत संरचना को समझना आसान
है।

ओज़ावा: बिल्कुल। बीथोवेन में यह बात आसानी से समझ में आ जाती है। आप स्ट्रिंग और विंड इंस्ट्रूमेंट्स के बीच का
संवाद स्पष्ट रूप से सुन सकते हैं, लेकिन ब्राह्म्स
इन सबको मिलाकर एक अनोखी ध्वनि उत्पन्न करते हैं।

मुरकामी: मैं समझ गया। आपकी व्याख्या से मुझे चीजें बेहतर ढंग से समझने में मदद मिली।

ओज़ावा: ब्रह्म्स की पहली सिम्फनी में भी उनकी यह विशेषता स्पष्ट रूप से दिखाई देती है। क्या आपने कभी यह नहीं
सुना कि ब्रह्म्स की पहली सिम्फनी बीथोवेन की "दसवीं"
है? यहीं पर संबंध निहित है।

मुरकामी: इसका मतलब यह है कि, ऑर्केस्ट्रेशन के संदर्भ में, ब्रह्म्स ने उन सुधारों को जारी रखा जो बीथोवेन ने
अपनी नौवीं और अंतिम सिम्फनी में शुरू किए थे।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: और ब्रह्म्स के बाद, साइतो किनेन ने अपने प्रदर्शनों की सूची में बीथोवेन की सिम्फनी को शामिल करना शुरू
कर दिया, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ। बीथोवेन के बाद, हमने महलर से शुरुआत की: द्वितीय, नौवीं, पाँचवीं, और फिर प्रथम। हमने हाल ही
में सिम्फनी फैंटास्टिक प्रस्तुत की। ओपेरा की बात
करें तो, हमने पौलेंक और होनेगर का प्रदर्शन किया है।
मैं आमतौर पर विलियम बर्नेल से सलाह लेता था, जो कार्यक्रम तैयार करते थे और सैन फ्रांसिस्को में
रहते थे। हम मिलकर तय करते थे कि कार्यक्रम में क्या शामिल होगा। जब मैं बोस्टन में था तब भी उन्होंने
मुझे सलाह दी थी, और जब से मैंने साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ काम करना शुरू किया, वे मेरे साथ
थे। उनका पिछले साल चौरासी वर्ष की आयु में निधन हो
गया। कुल मिलाकर, हमने लगभग पचास वर्षों तक साथ काम
किया।

मुरकामी: अगर वे कभी सिबेलियस की कोई रचना प्रस्तुत करने का फैसला करें तो मुझे बहुत खुशी होगी। मुझे उनकी सिम्फनी बहुत पसंद हैं। मैंने उन्हें केवल विक्टोरिया मुल्लोवा के साथ एकल कलाकार के रूप में
उनका वायलिन कॉन्सर्टो प्रस्तुत करते हुए सुना है।

ओज़ावा: आपको कौन सी सिम्फनी पसंद हैं, तीसरी या पाँचवीं?

मुरकामी: मेरी पसंदीदा पांचवीं है।

ओज़ावा: अंतिम भाग कितना शानदार है, है ना? जब मैं 1960 और 1961 में उस्ताद कराजन के साथ प्रशिक्षण ले रहा था, तब

मैंने सिबेलियस की पांचवीं सिम्फनी का समापन भाग संचालित किया था। साथ ही गुस्ताव महलर की दास लीड वॉन
डेर एर्डे भी। यह एक बहुत बड़ा कार्य था। दो महान रोमांटिक रचनाएँ।

मुरकामी: मुझे पता चला है कि उस्ताद कराजन सिबेलियस की पांचवीं सिम्फनी के बहुत शौकीन थे। उन्होंने इसे कम से कम चार
बार रिकॉर्ड किया होगा।

ओज़ावा: जी हाँ, उन्हें यह संगीत बेहद पसंद था। उनकी प्रस्तुतियाँ शानदार थीं, लेकिन वे अपने छात्रों को
सिखाने के लिए भी इसी संगीत का इस्तेमाल करते थे। वे
हमेशा हमें बताते थे कि कंडक्टर का काम लंबे वाक्यांशों की रचना करना, स्कोर से परे जाकर अंतर्निहित अर्थों को समझना है, केवल धुनों के विशिष्ट विवरणों पर ध्यान केंद्रित नहीं करना, बल्कि उन्हें बहुत लंबी इकाइयों की तरह पढ़ना है। हम ज़्यादा से ज़्यादा चार या आठ धुनें पढ़ते हैं, लेकिन वे इससे भी ज़्यादा पढ़ते थे, सोलह या कभी-कभी तो बत्तीस भी। वे हमें इसी तरह पढ़ने के लिए कहते थे,
लेकिन स्कोर में इसके बारे में कुछ भी नहीं लिखा है।
उनके लिए, कंडक्टर की यही भूमिका थी। उनके अनुसार, संगीतकार हमेशा लंबी धुनों को ध्यान में रखकर रचना
करते थे, और उन्हें उसी तरह से समझना हमारा काम था। यह
उनकी मुख्य शिक्षाओं में से एक थी।

मुरकामी: जब मैं कराजन की प्रस्तुतियाँ सुनता हूँ, तो यह सच है कि उन लंबे वाक्यांशों द्वारा समर्थित एक ठोस कथा

हमेशा स्पष्ट रूप से दिखाई देती है। खासकर उनकी
पुरानी रिकॉर्डिंग में। मुझे यह देखकर आश्चर्य होता
है कि वे समय के साथ पुरानी नहीं हुई हैं, हालाँकि कभी-
कभी, मैं मानता हूँ, मुझे कुछ ऐसी बारीकियाँ भी नज़र
आती हैं जो पुरानी लगती हैं।

ओज़ावा: यह सच है, ऐसी चीजें होती हैं।

मुरकामी: कराजन के मामले में, ये चीजें बहुत स्पष्ट हैं, अच्छी तरह से सुलझी हुई हैं, और अच्छी या बुरी हो सकती हैं।

ओज़ावा: शायद आप सही कह रहे हैं। फर्टवैंगलर के साथ भी ऐसा ही हुआ था।

मुरकामी: यह तो बिलकुल ही अलग स्तर की बात है। यह तो लगभग एक राष्ट्रीय धरोहर है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। (हंसी) और फिर कार्ल बोहम थे, आप जानते हैं, वियना से। मैंने एक बार उन्हें रिचर्ड स्ट्रॉस
के इलेक्ट्रा का संचालन करते देखा था। ऐसा लगता था
मानो वे उंगलियों के पोरों से, बहुत कम हरकतों से,
बिना हाथों को हिलाए ही संचालन कर रहे हों, फिर भी ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि इतनी विशाल थी (अपने हाथों को
जितना हो सके फैलाते हुए), मानो ऑर्केस्ट्रा के साथ उनका कोई ऐतिहासिक संबंध हो। जब मैंने उन्हें देखा, तब वे काफी उम्रदराज हो चुके थे, और शायद इसीलिए वे छोटी-छोटी हरकतों से संचालन कर रहे थे, न कि खुले निर्देशों से। हालांकि, उनका संगीत विशाल और अद्भुत था।

मुरकामी: इसका मतलब है कि उन्होंने ऑर्केस्ट्रा को सख्त नियंत्रण में नहीं रखा, बल्कि उन्हें स्वतंत्रता दी।

ओज़ावा: हम्म... मुझे सच में नहीं पता। मुमकिन तो है, लेकिन मुझे शक है। मैं भी और ज़्यादा जानकारी चाहता था। कराजन के
मामले में ये सब साफ़ था। वो आम तौर पर ऑर्केस्ट्रा को
आज़ादी देते थे, उन्हें जो चाहे करने देते थे। वो
सिर्फ़ ज़रूरी हिस्सों का ज़िम्मा लेते थे। लेकिन मास्ट्रो बोहम के मामले में... वो हर पल बहुत सटीक निर्देश देते थे, लेकिन कभी-कभी बहुत लंबे वाक्यांश
निकल आते थे। मुझे नहीं पता कि वो ये कैसे करते थे।

मुरकामी: शायद वियना फिलहारमोनिक एक विशेष मामला है।

ओज़ावा: यह संभव है। या शायद वे उनका बहुत सम्मान करते थे। हो सकता है कि वे बिना शब्दों के ही एक-दूसरे को समझते
हों। ऐसा देखना और उसका परिणाम सुनना बहुत संतोष देता
है।

साक्षात्कार जारी है
कलाकारों की सांस लेने की प्रक्रिया के बारे में सच्चाई
तुरही

मुरकामी: मैं आपसे ब्रह्म्स की प्रथम सिम्फनी के उस भाग के बारे में कुछ जानकारी लेना चाहता हूँ जिसे हमने कुछ दिन
पहले सुना था, जिसमें चौथे भाग में एकल वादन में हॉर्न बारी-बारी से बजता है। इस पर चर्चा के बाद, मैंने 1986
में ओसाका में बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ
आपके प्रदर्शन का एक वीडियो देखा, लेकिन मुझे ऐसा
नहीं लगा कि एकल वादक बारी-बारी से बज रहे थे।

आइए साथ मिलकर वीडियो देखें।

ओज़ावा: जी हां, आप सही कह रहे हैं। वे बारी-बारी से नहीं बजाते। एकल वादक चक कावालोव्स्की हैं, जो एक विश्वविद्यालय
के प्रोफेसर हैं। मुझे लगता है कि वे भौतिक विज्ञानी
या कुछ और थे। सचमुच एक सनकी व्यक्ति। क्या आप इसे
मेरे लिए फिर से बजा सकते हैं?

चलिए वीडियो को दोबारा देखते हैं।

ओज़ावा: एक, दो, तीन... हो गया! तुरही की आवाज़ सुनाई नहीं दे रही है।

मुरकामी: वह जिस स्थान पर सांस लेने के लिए रुकता है, वहां एक शून्य होता है।

ओज़ावा: जी हाँ। आवाज़ वहीं रुक जाती है। हम ब्रह्म्स के साथ अन्याय कर रहे थे। वह अंतराल नहीं होना चाहिए था,
लेकिन कावालोव्स्की ने उसे उसी तरह रखने पर ज़ोर
दिया। रिकॉर्डिंग के दौरान यह एक बड़ी समस्या बन गई।
सुनिए, जब अगली बार बांसुरी का एकल वादन शुरू होता है!

हॉर्न का एकल वादन समाप्त होता है और बांसुरी उसी धुन को आगे बढ़ाती है।

ओज़ावा: एक, दो, तीन... ये रहा! देखा? आवाज़ रुकती नहीं है। जब पहली बांसुरी एक सांस लेती है, तो दूसरी उसी स्वर को
बनाए रखती है, और इस तरह कोई अंतराल नहीं होता, जो बिल्कुल वही है जो ब्रह्म्स ने बताया है। हॉर्न को भी
यही करना चाहिए।

वीडियो में साफ दिख रहा है कि भले ही बांसुरी वादक उसे अपने मुंह से दूर ले जाएं, फिर भी ध्वनि बंद नहीं होती। रिकॉर्डिंग में यह बात नजर नहीं आती।

मुरकामी: पहली बांसुरी जब सांस लेती है, तो दूसरी उसे सहारा देती है। शायद यही बारी-बारी से बजने का कारण है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। मुझे आश्चर्य है कि उसने इस बात पर ध्यान दिया। शायद इसका कारण वह बात है जो मैंने उसे उस दिन
बताई थी।

मुरकामी: जी हाँ, बिल्कुल। अगर आपने मुझे बताया न होता, तो मुझे कुछ पता ही नहीं चलता। (मैं डीवीडी बदलता हूँ।) यह
डीवीडी 1990 में लंदन में साइतो किनन के साथ हुए एक
संगीत कार्यक्रम की रिकॉर्डिंग है।

ओज़ावा: एक, दो, तीन... हो गया! पहला हॉर्न सांस लेने के लिए रुकता है, फिर भी धुन जारी रहती है। कोई अंतराल नहीं है।
पहले और चौथे बार की शुरुआत में, दोनों एक साथ बजते
हैं क्योंकि स्कोर में यही लिखा है। यही बात ब्रह्म्स
के संगीत में दिलचस्प है।

मुरकामी: बोस्टन सिम्फनी के जिस संगीतकार के बारे में आप मुझे बता रहे थे, उसने उस निर्देश को नजरअंदाज कर दिया, है
ना?

ओज़ावा: जी हाँ। उन्होंने यह निर्णय स्वयं लिया था। उन्होंने इसी तरह करने पर ज़ोर दिया। उनके अनुसार, यह तरीका ठीक
था, और उन्होंने ब्रह्म्स द्वारा तैयार की गई उस छोटी
सी तरकीब को नज़रअंदाज़ कर दिया।

मुरकामी: क्यों?

ओज़ावा: मुझे यकीन है कि उन्हें दोनों अलग-अलग हॉर्नों की ध्वनि में अंतर पसंद नहीं आया होगा। मुझे याद है कि यह काफी परेशानी वाली बात थी। ये रहा स्कोर। चलिए देखते हैं
इस भाग में क्या लिखा है।

ओज़ावा ने पेंसिल से स्कोर पढ़ने के तरीके के बारे में कुछ निर्देश लिखे हैं, प्रत्येक माप के लिए। इसकी बदौलत, मैं उन हिस्सों को स्पष्ट कर पा रहा हूँ जो मुझे पहले बिल्कुल समझ नहीं आ रहे थे।

ओज़ावा: देखा? अगर आप बारीकी से ध्यान नहीं देंगे तो यह हिस्सा छूट सकता है। यहाँ देखिए, यहीं से दूसरा हॉर्न शुरू
होता है और यहाँ तक बजता है। इस बीच, पहला हॉर्न थोड़ी
देर के लिए रुकता है। यह बताया गया है कि पहला हॉर्न
तीन बार बजता है और दूसरा चार बार। ध्यान से देखिए।
क्या आपको यहाँ एक बिंदु नहीं दिख रहा है?

मुरकामी: बिल्कुल सही। इसीलिए एक ही नोट दो बार समानांतर रूप से लिखा गया है। मुझे समझ नहीं आया था कि इसका क्या मतलब
है।

ओज़ावा: ऐसा करने वाले पहले व्यक्ति ब्रह्म्स थे, लेकिन इसे हासिल करने के लिए, दोनों हॉर्न से एक ही ध्वनि निकलनी
चाहिए।

मुरकामी: निःसंदेह।

ओज़ावा: ब्रह्म्स ने संगीत तैयार किया और इन सभी बातों को मानकर चला। इसके विपरीत, पहले ऐसा करना संभव नहीं था

क्योंकि फ्रेंच हॉर्न, जिसे "प्राकृतिक" हॉर्न भी कहा
जाता है, बिना वाल्व वाला वाद्य यंत्र ही प्रयोग में
लाया जाता था, और एक वाद्य यंत्र से दूसरे वाद्य यंत्र
की ध्वनि बहुत भिन्न हो सकती थी। या शायद इतनी सरल बात
होने के बावजूद किसी को यह बात सूझी ही नहीं।

मुरकामी: उस स्थिति में, बोस्टन का वह संगीतकार अपवाद था, है ना? यह सिर्फ व्याख्या करने का एक अलग तरीका नहीं था।

ओज़ावा: बिलकुल नहीं। ऐसा नहीं करना चाहिए, लेकिन वह एक अजीब आदमी था, और उसने ऐसा इसलिए किया क्योंकि उसने सबकी
बात सुनने से इनकार कर दिया था। अब जब मैं यह सुनता
हूँ, तो मुझे उसकी याद आ जाती है। वह बहुत बुद्धिमान व्यक्ति था, और हम अच्छे दोस्त थे।

अंतराल II
लेखन और संगीत के बीच संबंध

मुरकामी: मैं किशोरावस्था से ही संगीत सुनता आ रहा हूँ, और हाल ही में मुझे ऐसा लगता है कि मैं इसे पहले से थोड़ा
बेहतर समझने लगा हूँ। चलिए, समझाता हूँ। शायद मैं कुछ
खास बारीकियों, कुछ खास अंशों पर ज़्यादा ध्यान देता
हूँ, और मुझे यह भी लगता है कि कथा लेखन ने स्वाभाविक
रूप से मेरी संगीत की समझ को बेहतर बनाया है। इसके
विपरीत, अगर आप संगीत की अच्छी समझ विकसित नहीं करते,
तो आप अच्छे वाक्य नहीं बना पाएंगे। मेरे विचार से,
संगीत लेखन को बेहतर बनाता है, और लेखन संगीत की समझ
को। यह एक दोतरफा प्रक्रिया है; यह दोनों दिशाओं में
एक साथ होती है।
ओज़ावा: यह दिलचस्प है।
मुरकामी: मुझे लिखना किसी ने नहीं सिखाया, और न ही मैंने इसके बारे में कोई विशेष अध्ययन किया है। मैंने संगीत की
बदौलत लिखना सीखा है, और इसीलिए मेरे लिए सबसे महत्वपूर्ण चीज लय है, ठीक संगीत की तरह, है ना? लय के
बिना कोई वाक्य नहीं पढ़ेगा। मैं इसे समझा नहीं सकता।
आपको एक ऐसी लय की आवश्यकता होती है जो पाठक को पढ़ते
रहने के लिए प्रेरित करे। उदाहरण के लिए, निर्देश पुस्तिका पढ़ना किसी के लिए भी यातना है, है ना? यह लयहीन लेखन का एक उत्कृष्ट उदाहरण है।
जब कोई नया लेखक साहित्यिक जगत में आता है, तो उसकी लेखन शैली की लय पर ध्यान देकर यह अनुमान लगाया जा सकता है कि वह लंबे समय तक अपनी पहचान बनाए रखेगा या

जल्द ही गुमनामी में खो जाएगा। हालांकि, मेरी राय में, अधिकांश साहित्यिक आलोचक इस पर ज्यादा ध्यान नहीं देते। वे आमतौर पर शैली, शब्दावली, कहानी के विकास,
कथानक और विषय वस्तु की गुणवत्ता या प्रासंगिकता
जैसी बारीकियों पर ही ध्यान केंद्रित करते हैं।
लेकिन मुझे लगता है कि लयहीन लेखन शैली वाले लेखक में प्रतिभा की कमी होती है, हालांकि यह सिर्फ मेरी निजी
राय है, इससे ज्यादा कुछ नहीं।
ओज़ावा: क्या आपको लगता है कि पढ़ते समय आप एक लय महसूस कर सकते हैं?
मुरकामी: जी हाँ। लय शब्दों, वाक्यांशों और अनुच्छेदों के संयोजन से, कठोर और कोमल, हल्के और भारी के बीच के अंतर
से, संतुलन और असंतुलन से, विराम चिह्नों और विभिन्न
स्वरों के प्रयोग से उत्पन्न होती है। इन सबको परिभाषित करने के लिए एक अच्छा शब्द "पॉलीरिदम" होगा,
जैसा कि संगीत में होता है। इसे प्राप्त करने के लिए,
आपको एक अच्छी श्रवण क्षमता की आवश्यकता होती है, और यह जन्मजात होती है; या तो यह आप में होती है या नहीं। जाहिर है, आप इसे कड़ी मेहनत और लगन से सीख सकते हैं और अपनी विशेष प्रतिभा में शामिल कर सकते हैं।
मैं जैज़ संगीत का बहुत बड़ा प्रशंसक हूँ, इसलिए जब मैं लिखता हूँ, तो सबसे पहले लय तय करता हूँ। फिर उसमें सुर जोड़ता हूँ और पूरी आज़ादी से इम्प्रोवाइज़ करना शुरू करता हूँ। मैं ऐसे लिखता हूँ जैसे संगीत रचना कर रहा हूँ। यही मेरी तरकीब है।

ओज़ावा: मैंने कभी नहीं सोचा था कि लेखन में भी लय हो सकती है। मुझे यकीन नहीं है कि मैं पूरी तरह से समझ पा रहा हूँ
कि उनका क्या मतलब है।
मुरकामी: चलिए देखते हैं... लय लेखक और पाठक दोनों के लिए एक बहुत महत्वपूर्ण तत्व है। अगर आप कथा लेखन करते हैं और
पहले से लय स्थापित नहीं करते, तो आप एक वाक्य से
दूसरे वाक्य तक सही ढंग से आगे नहीं बढ़ पाएंगे। ऐसे
में, कथा भी आगे नहीं बढ़ेगी। इसके विपरीत, अगर लय हो,
तो एक के बाद एक आने वाले वाक्य स्वाभाविक रूप से प्रवाहित होंगे। लिखते समय, मेरे दिमाग में एक खास
ध्वनि अपने आप उत्पन्न होती है। वह ध्वनि एक लय बन
जाती है। जैसे जैज़ में होता है। एक मुखड़ा तात्कालिक
रूप से बनता है, और वह स्वाभाविक रूप से अगले मुखड़े
की ओर ले जाता है।
ओज़ावा: मैं टोक्यो के सेइजो ज़िले में रहता हूँ, और हाल ही में सड़क पर किसी ने मुझे एक राजनीतिक दल का पर्चा थमा
दिया। मैंने उसे खोला तो देखा कि वह किसी तरह का वादा
या घोषणापत्र था, पता नहीं, कुछ ऐसा ही। मेरे पास
थोड़ा समय था, इसलिए मैंने उसे पढ़ने का फैसला किया।
मुझे एहसास हुआ कि जो भी इसे प्रचारित कर रहा था, वह
सफल नहीं होने वाला था, क्योंकि मैं लगातार तीन वाक्यों से ज़्यादा नहीं पढ़ पा रहा था। इसमें कोई शक
नहीं कि इसका मकसद कुछ महत्वपूर्ण संदेश देना था,
लेकिन वह समझ से परे था।
मुरकामी: शायद इसलिए क्योंकि इसमें लय और प्रवाह की कमी थी।

ओज़ावा: मैं समझ गया। ऐसे में, नात्सुमे सोसेकी जैसे लेखक के बारे में आपकी क्या राय है?
मुरकामी: मुझे उनकी शैली बेहद संगीतमय लगती है। उनकी लेखन शैली उत्कृष्ट है और पढ़ने में अत्यंत सहज है। मुझे ऐसा
लगता है कि वे पश्चिमी संगीत की तुलना में एदो काल के
लंबे कथात्मक गीतों से अधिक प्रभावित थे। बहरहाल,
मुझे लगता है कि उनकी संगीत की समझ असाधारण थी। मुझे
नहीं पता कि उन्होंने कितना पश्चिमी संगीत सुना होगा,
लेकिन लंदन में दो साल की पढ़ाई के बाद उन्होंने कुछ
तो सुना ही होगा। मैं इसकी छानबीन करने की कोशिश करूंगा।
ओज़ावा: वह अंग्रेजी के शिक्षक थे, है ना?
मुरकामी: जी हाँ। उन्होंने संगीत की अच्छी समझ भी दिखाई। उन्होंने पश्चिमी संस्कृति के तत्वों को जापानी
परंपरा के साथ बखूबी मिलाया। एक और संगीतमय शैली वाले
लेखक हैं हिदेकाज़ु योशिदा। उनकी जापानी भाषा बहुत धाराप्रवाह है, उनका लहजा बहुत व्यक्तिगत है, जिससे
उन्हें समझना बहुत आसान हो जाता है।
ओज़ावा: शायद।
मुरकामी: अंग्रेजी शिक्षकों की बात करें तो, टोक्यो के तोहो गाकुएन स्कूल ऑफ म्यूजिक में पढ़ाई के दौरान आपके
शिक्षक उपन्यासकार साईची मारुया थे, है ना?
ओज़ावा: हाँ। उन्होंने हमें जॉयस की 'डबलिनर्स' पढ़ने को दी। मुझे तो वह बिल्कुल समझ नहीं आई। (हँसी) मैं एक ऐसी
लड़की के बगल में बैठी थी जो अंग्रेज़ी में बहुत
अच्छी थी, और उसने मेरी मदद की। मैंने बिल्कुल भी

पढ़ाई नहीं की थी, और इसीलिए जब मैं अमेरिका गई तो
मुझे एक शब्द भी अंग्रेज़ी नहीं आती थी। (हँसी) मुरकामी: इसका मतलब यह नहीं है कि श्री मारुया एक बुरे शिक्षक थे, बल्कि यह कि आपने पढ़ाई नहीं की।
ओज़ावा: मैंने तो कुछ भी नहीं पढ़ा!

तीसरी बातचीत
साठ के दशक में क्या हुआ था?

इस साक्षात्कार का पहला भाग 13 जनवरी, 2011 को हमारी पिछली बैठक के ठीक बाद हुआ, जिसमें हमने कार्नेगी हॉल कॉन्सर्ट पर चर्चा की थी। समय की कमी के कारण हमने इसे 10 फरवरी को टोक्यो स्थित मेरे कार्यालय में स्थगित कर दिया था। एक समय ओज़ावा ने आश्चर्य व्यक्त करते हुए कहा कि वह कई बातें भूल गए हैं, लेकिन मेरी राय में उनकी यादें बहुत जीवंत और रोचक हैं।

आदेशों के अधीन सहायक निर्देशक के रूप में मेरा कार्य
डी लियोनार्ड बर्नस्टीन

मुरकामी: मैं चाहूंगा कि आज हम साठ के दशक की उनकी यादों पर ध्यान केंद्रित करें।

ओज़ावा: वह मुझसे मेरे जीवन के इस मोड़ पर उस समय की मेरी यादों के बारे में पूछता है।

मुरकामी: आपने पहले ही बताया है कि आपने न्यूयॉर्क में लियोनार्ड बर्नस्टीन के सहायक कंडक्टर के रूप में
काम किया था। मैं आपसे तब पूछना चाहता था, लेकिन भूल
गया। एक सहायक कंडक्टर वास्तव में क्या करता है?

ओज़ावा: लगभग हर ऑर्केस्ट्रा में एक सहायक होता है, लेकिन बर्नस्टीन का मामला खास था। उनके पास तीन सहायक थे।
उन्हें उन सभी को वेतन देने के लिए आय का कोई अतिरिक्त
स्रोत जरूर रहा होगा। हर साल वे एक साल के लिए तीन नए
सहायक नियुक्त करते थे। क्लॉडियो अब्बाडो, एडो डी
वार्ट, लोरिन माज़ेल और कई अन्य, जो बाद में प्रसिद्ध

कंडक्टर बने, उनके साथ काम कर चुके हैं। जब मैं बर्लिन फिलहारमोनिक के साथ था, तब न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के जर्मनी दौरे के दौरान मेरा इंटरव्यू हुआ था। खुद लेनी ने इंटरव्यू लिया, उनके साथ समिति के लगभग दस सदस्य भी थे। कॉन्सर्ट के बाद, हम सभी को एक टैक्सी में बिठाकर रिफिफ़ी नाम के एक अजीब से बार में ड्रिंक्स के लिए ले गए। वहाँ एक पियानो था, और उन्होंने इस मौके का फायदा उठाकर मेरा एक तरह का ऑडिशन लिया। लेनी ने अभी-अभी बीथोवेन का पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 खुद सोलोइस्ट के रूप में प्रस्तुत किया था। उन्होंने काफी मेहनत की थी और काफी सहज लग रहे थे। उस समय मेरी अंग्रेज़ी बहुत खराब थी, मुझे उनकी बातें मुश्किल से समझ आती थीं,
लेकिन फिर भी मैं पास हो गया (हंसते हुए) और उनका सहायक
बन गया। उन्होंने बाकी दो लोगों को पहले ही चुन लिया
था। मैं आखिरी उम्मीदवार था। बाकी दो जॉन कैनरिना और
मौरिस पेरेस थे।

मुरकामी: यानी, वह बर्लिन से न्यूयॉर्क चले गए।

ओज़ावा: यह पतझड़ का मौसम था, और छह महीने बाद, 1961 के वसंत में, न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक का जापान का दौरा करने और
टोक्यो में आयोजित एक बड़े कार्यक्रम में भाग लेने का कार्यक्रम था, जिसका नाम था 'ईस्ट मीट्स वेस्ट', या
शायद इसका उल्टा, मुझे ठीक से याद नहीं है। उन्होंने
तय किया कि मुझे उनके सहायक के रूप में साथ जाना
चाहिए, जो स्वाभाविक था क्योंकि मैं जापानी था। हम तीन सहायक थे, और प्रदर्शनों की सूची लगभग एक-तिहाई हम तीनों के लिए बाँटी गई थी। हमने लेनी के साथ पहले से

ही इसकी तैयारी कर ली थी, ताकि अगर वह बीमार पड़ जाए या अस्वस्थ महसूस करे, तो हम उसकी जगह ले सकें।

मुरकामी: यानी, अगर कुछ हो जाता, तो वे मंच पर जाकर उनकी जगह संचालन करते।

ओज़ावा: जी हाँ। उस ज़माने में, कंडक्टर के लिए रिहर्सल संभालना बहुत मुश्किल होता था। अब मैं इसके बारे में सोचता
हूँ और सोचता हूँ कि ऐसा क्यों था। शायद इसलिए कि हवाई
यात्रा की व्यवस्था आज की तरह सटीक नहीं होती थी। असल
बात यह है कि रिहर्सल शुरू होने पर लेनी आमतौर पर
मौजूद नहीं होते थे। हम तीनों सहायक मिलकर तय करते थे
कि हममें से कौन किस-किस रचना पर काम करेगा।

मुरकामी: लेनी की जगह, उनका मतलब है।

ओज़ावा: जी हाँ। लेनी को मुझ पर बहुत गर्व था, और सच कहें तो उन्होंने मुझे बाकी दोनों से ज़्यादा अच्छा व्यवहार
दिया। जापान जाने से बहुत पहले ही उन्होंने न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के लिए रचित तोशिरो मायुज़ुमी के बैकेनेल का प्रदर्शन करने का फैसला कर
लिया था। जैसा कि उम्मीद थी, श्री मायुज़ुमी ने सोचा
था कि बर्नस्टीन खुद ही संचालन करेंगे, लेकिन जब कार्नेगी हॉल में रिहर्सल का समय आया, तो लेनी ने मुझे संचालन करने के लिए कहा। मैंने मायुज़ुमी और बर्नस्टीन दोनों के सामने संचालन किया। मुझे लगा था कि यह सिर्फ एक दिन के लिए होगा, अगले दिन लेनी संचालन संभाल लेंगे, लेकिन उन्होंने मुझसे कहा, "सेइजी, आज भी

तुम ही संचालन करोगे।" अंत में, मैंने न्यूयॉर्क में
इस रचना का प्रीमियर किया।

MURAKAMI: ¡Vaya!

ओज़ावा: न्यूयॉर्क में कॉन्सर्ट के बाद, हम जापान गए। मुझे लगा था कि उस समय लेनी ही संचालन करेंगे, लेकिन विमान में उन्होंने मुझे बताया कि नहीं, मैं भी संचालन करूँगा।
दरअसल, कार्यक्रम में मेरा नाम पहले ही छपा हुआ था।

मुरकामी: तो बर्नस्टीन का शुरू से यही इरादा था।

ओज़ावा: और इस तरह यह सब हुआ।

मुरकामी: क्या आपने न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक का संचालन करते हुए दर्शकों के सामने अपना पहला प्रदर्शन किया था?

ओज़ावा: मुझे लगता है ऐसा ही है। खैर, पूरी तरह से नहीं। मैं पहले ही दर्शकों के सामने संचालन कर चुका था। यह संयुक्त राज्य अमेरिका के दौरे के दौरान हुआ था, मुझे
याद नहीं कि यह डेट्रॉइट में था या नहीं, लेकिन लेनी
ने मुझसे एक बार फिर संचालन करने के लिए कहा था। ऐसे
मौकों के लिए, लेनी को स्ट्राविंस्की का 'द फायरबर्ड'
बजाना पसंद था। यह एक छोटा सा संगीत है, लगभग पाँच या छह मिनट लंबा। तो जब उन्होंने मुझे मंच पर बुलाया, लेनी ने मेरा हाथ पकड़ा और दर्शकों को संबोधित करते हुए कहा: "यह एक युवा कंडक्टर है। मैं चाहता हूँ कि आप इसे सुनें।" दर्शक शायद मुझे सुनने के लिए उत्साहित नहीं थे, लेकिन कम से कम उन्होंने मेरी आलोचना तो नहीं की।

मुरकामी: खैर, यह एक विशेष सौदा था।

ओज़ावा: हाँ, बस इतना कह लीजिए कि यह एक तरह का पक्षपात था। यह बहुत अप्रत्याशित था; मैं मानसिक रूप से तैयार नहीं
था। मैं घबराहट के दौरे के कगार पर था, लेकिन मैंने
अपना पूरा प्रयास किया और उन्होंने तालियाँ बजाईं।
एक बड़ी सफलता। ऐसा दो-तीन बार और हुआ।

मुरकामी: मुझे नहीं लगता कि मैंने कभी किसी सहायक द्वारा एनकोर का संचालन करने के बारे में सुना है।

ओज़ावा: नहीं। यह एक असाधारण घटना थी। मुझे बाकी दोनों के लिए बहुत बुरा लगा।

मुरकामी: उन्हें कितना वेतन मिलता था?

ओज़ावा: लगभग न के बराबर। मैं अविवाहित थी, और जब मैंने काम शुरू किया, तो मुझे हफ्ते में सौ डॉलर मिलते थे। उस पर गुज़ारा करना नामुमकिन था। शादी के बाद, उन्होंने इसे
बढ़ाकर डेढ़ सौ कर दिया, लेकिन फिर भी यह काफी नहीं
था। मैंने न्यूयॉर्क में कुल ढाई साल बिताए, एक सस्ते अपार्टमेंट से दूसरे सस्ते अपार्टमेंट में भटकती
रही। पहले अपार्टमेंट का किराया एक सौ पच्चीस डॉलर महीना था और वह आधा तहखाना था। मैं बिस्तर से उठती, खिड़की खोलती और लोगों के पैरों को आते-जाते देखती। शादी के बाद वेतन बढ़ने से हम ऊपरी मंज़िल पर जा सके, लेकिन न्यूयॉर्क में गर्मियाँ बहुत तेज़ होती हैं, और ज़ाहिर है, हमारे पास एयर कंडीशनिंग नहीं थी। हम सो नहीं पाते थे, इसलिए पास के मल्टीप्लेक्स सिनेमाघर में जाकर रात वहीं बिताते थे। हम ब्रॉडवे के पास रहते

थे, और वहाँ ऐसे कई सिनेमाघर थे। फिल्म खत्म होने पर
हमें निकलना पड़ता था। वे हमें हर दो घंटे में जगा
देते थे, और फिल्मों के बीच हम लॉबी में समय बिताते
थे।

मुरकामी: क्या उसके पास अतिरिक्त नौकरी करने का समय नहीं था?

ओज़ावा: कोई अतिरिक्त काम...? नहीं, मेरे पास इसके लिए समय नहीं था। मैं सारा दिन उन कामों का अध्ययन करने में बिताता
था जो मुझे सप्ताह दर सप्ताह करने के लिए दिए जाते थे।

मुरकामी: किसी भी क्षण मंच पर जाकर संचालन करने की संभावना के साथ। मुझे लगता है कि इसी तरह उन्होंने बहुत कुछ सीखा
होगा।

ओज़ावा: बिलकुल। मुझे शुरू से अंत तक पूरी तैयारी करनी पड़ी। मैंने पहले बताया था कि दो और सहायक थे, है ना? उन्होंने कार्यक्रम का बाकी हिस्सा संभाला, लेकिन
अगर उन्हें कुछ हो जाता, तो मुझे भी संचालन करना पड़
सकता था, इसलिए मुझे उनके हिस्से की तैयारी करनी
पड़ी। मेरे पास एक मिनट भी खाली नहीं था।

मुरकामी: मैं समझ गया।

ओज़ावा: उस समय मेरे पास करने को कुछ नहीं था, इसलिए मैंने अपना सारा समय कार्नेगी हॉल में बिताया। सब कहते थे कि
वहाँ घर जैसा लगता था। बाकी दो सहायकों के पास शायद
कोई और काम था। मुझे लगता है कि वे ब्रॉडवे पर संगीत
नाटकों का निर्देशन कर रहे थे, गायन मंडलियों का नेतृत्व कर रहे थे, या कुछ ऐसा ही। कभी-कभी वे नहीं आते

थे, और जब मुझे उनकी जगह काम करना पड़ता था, तो काफ़ी परेशानी हो जाती थी। इससे बचने के लिए, मैंने पढ़ाई
की। मैं उन सब में सबसे ज़्यादा मेहनती रहा होगा। अगर
मैं ऐसा नहीं करता, तो मैं कई मुश्किल हालातों में फँस
जाता।

मुरकामी: उनके कथनों से तो ऐसा लगता है कि उन्होंने उन तीनों का काम अपने ऊपर ले लिया था।

ओज़ावा: अच्छा, अगर ब्रॉडवे पर बाकी दोनों कलाकार परफॉर्म कर रहे हों और अचानक लेनी बीमार पड़ जाए, तो आप क्या कर
सकते हैं? मैंने तो सारा रिपर्टरी सीख लिया था। पता
नहीं इससे फायदा हुआ या नुकसान, लेकिन मैं हमेशा बैकस्टेज पर ही रहती थी।

मुरकामी: क्या संगीत रचनाओं का अध्ययन करने का अर्थ स्कोर को ध्यानपूर्वक पढ़ना और उन्हें याद करना है?

ओज़ावा: हां, मैं सभी रिहर्सल का संचालन नहीं कर सका और मैंने उस समय का सदुपयोग उन्हें सीखने में किया।

मुरकामी: और बर्नस्टीन से सीखना, जब वह पूर्वाभ्यास का निर्देशन कर रहे थे, मुझे लगता है।

ओज़ावा: बिल्कुल। मैंने उन्हें गौर से देखा था, उनके छोटे से छोटे हाव-भाव भी याद कर लिए थे। दरअसल, सभागार में एक
छोटा सा कमरा इसी उद्देश्य से बनाया गया था। वहाँ से
आप बिना दिखे सब कुछ सुन और देख सकते थे। लिंकन सेंटर
जैसी जगहों पर भी ऐसे कमरे हैं, जो अब डेविड गेफेन हॉल
है। कार्नेगी हॉल में भी, बिल्कुल वैसा तो नहीं, लेकिन

कुछ मिलता-जुलता। यह कंडक्टर के बैठने की जगह से
थोड़ा ऊपर, उनके ठीक सामने तिरछे में है, और इसमें चार
लोग बैठ सकते हैं, थोड़ी तंग जगह है। एक बार मैं एलिजाबेथ टेलर और रिचर्ड बर्टन के साथ वहाँ बैठकर एक
संगीत कार्यक्रम में शामिल हुआ था।

मुरकामी: सचमुच?

ओज़ावा: हाँ। वे लेनी के मेहमान थे। उस समय वे अपनी लोकप्रियता के चरम पर थे, और उन्हें दर्शकों में बिठाना नामुमकिन
था। ऐसा करने से बहुत हंगामा मच जाता। लेनी ने मुझसे
कहा, "सुनो, सेइजी, क्यों न तुम अपने छिपने की जगह में
उनके लिए जगह बना लो?" हम तीनों किसी तरह अंदर घुस गए
और एक साथ चिपक कर कॉन्सर्ट सुना। (हंसते हुए) मुझे
याद है कि वे मुझसे बात कर रहे थे, लेकिन मेरी अंग्रेज़ी इतनी खराब थी कि मुझे समझ नहीं आ रहा था कि
क्या कहूँ।

मुरकामी: ऑर्केस्ट्रा के जीवन में पूरी तरह से डूबे रहना आपके लिए एक शानदार सीखने का अनुभव रहा होगा, है ना?

ओज़ावा: यह एक अविश्वसनीय अनुभव था। मुझे बस इस बात का अफसोस है कि मेरी अंग्रेज़ी बहुत खराब थी। उदाहरण के लिए, बर्नस्टीन 'कॉन्सर्ट्स फॉर यंग पीपल' नाम का एक टेलीविजन कार्यक्रम होस्ट करते थे, और मैं हर प्रसारण
से पहले उनके साथ प्रोडक्शन मीटिंग में जाता था,
लेकिन मुझे समझ नहीं आता था कि वे क्या कह रहे हैं। अब
मुझे एहसास होता है कि मैंने कितना बड़ा अवसर खो दिया। कितना अफसोस की बात है।

मुरकामी: अगर आपने भाषा पर महारत हासिल कर ली होती, तो क्या आपको लगता है कि आप और अधिक सीख पाते?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन जब प्रबंधन की बात आई, तो लेनी ने मुझे बहुत सारे अवसर दिए। आज भी, यह देखकर मुझे बाकी दो सहायकों
के लिए बुरा लगता है।

मुरकामी: आप इस समय क्या कर रहे हैं?

ओज़ावा: मौरिस पेरेस ने ब्रॉडवे पर काफी काम किया और बड़े-बड़े शो में शामिल रहे। उन्होंने लंदन और न्यूयॉर्क में भी
संचालन किया। जॉन कैनरिना ने फ्लोरिडा में एक छोटे ऑर्केस्ट्रा का संचालन किया था। आप जानते हैं, अगर आप
किसी कंडक्टर के सहायक के रूप में बहुत समय बिताते
हैं, तो हो सकता है कि आप अंत में सहायक ही बन जाएं।
मैं वहां ढाई साल तक रहा, लेकिन जैसा कि मैंने पहले
कहा, अनुबंध एक साल का था। खैर, अगर हमें काम नहीं
मिलता था, तो हम ज़्यादा समय तक रुकते थे। मेरे साथ भी
ऐसा हुआ, और मैंने लेनी के अवकाश के दौरान उनकी जगह भी
काम किया।

संगीत के शीट को विस्तार से पढ़ें

मुरकामी: क्या उसी समय आपके अंदर संगीत की धुनें विस्तार से पढ़ने की रुचि विकसित हुई?

ओज़ावा: हाँ, क्योंकि मेरे पास करने के लिए और कुछ नहीं था। मेरे घर में पियानो नहीं था, और मैं थिएटर में घंटों अभ्यास
और वादन करता था। संयोग से, कुछ समय पहले वियना में भी
मेरे साथ ऐसा ही हुआ था। वहाँ भी मेरे घर में पियानो

नहीं था, इसलिए मैं ओपेरा हाउस में अपने ड्रेसिंग रूम में जाता था—जो ज़्यादा दूर नहीं था—और आधी रात तक वादन करता था। वहाँ एक बेहतरीन ग्रैंड पियानो था। मैं बहुत रोमांचित था क्योंकि यह मुझे न्यूयॉर्क में
रहने के दिनों की याद दिलाता था, जब मैं कार्नेगी हॉल
में कंडक्टर के ड्रेसिंग रूम में जाता था, जहाँ मैं
हमेशा देर रात तक रुककर वादन करता था। वह बहुत ही आराम
का समय था, सुरक्षा के नाममात्र के ही उपाय थे, और आप
इस तरह की चीजें पूरी आज़ादी से कर सकते थे।

मुरकामी: मुझे ठीक से नहीं पता कि संगीत की रूपरेखा पढ़ने का क्या मतलब होता है, लेकिन मैं इसे अपने रोज़ाना के
अनुवाद कार्य के संदर्भ में समझने की कोशिश करता हूँ।
मैं अंग्रेज़ी पाठ पढ़ता हूँ और फिर उसका जापानी में
अनुवाद करता हूँ। कभी-कभी मुझे कुछ ऐसा मिल जाता है जो
मुझे अटका देता है। मैं कितना भी सोच लूँ, उसका अर्थ
समझ नहीं पाता। मैं घंटों हाथ बाँधे, आँखें पाठ पर गड़ाए बैठा रहता हूँ। समय बीतता है, और कभी-कभी मुझे समझ आ जाता है, लेकिन कभी-कभी यह नामुमकिन होता है। ऐसे क्षणों में, मैं अगले पैराग्राफ पर चला जाता हूँ, और आगे बढ़ते हुए, मैं कभी-कभी उस हिस्से पर वापस जाता हूँ जहाँ मैं अटक गया था। यह दो-तीन दिन तक चल सकता है। आखिरकार, मुझे धीरे-धीरे समझ आने लगता है, और अचानक— बस! यही इसका अर्थ था! फिर अर्थ पन्ने से सहजता से उभर आता है। अर्थ को समझने की असफल कोशिश में बिताया गया सारा समय व्यर्थ नहीं गया। हालाँकि यह व्यर्थ या निरर्थक लग सकता है, लेकिन जब मुझे अंततः समझ आ जाता

है तो ऐसा नहीं रहता। शायद संगीत की रूपरेखा पढ़ने की प्रक्रिया में कुछ समानता है।

ओज़ावा: मुश्किल संगीत के मामले में, यह बिल्कुल संभव है। सिवाय इसके कि... मैं जो कहने जा रहा हूँ, उसे शायद मेरी कला
के रहस्यों और बारीकियों को उजागर करने के रूप में
समझा जा सकता है, लेकिन देखिए, जैसा कि आप जानते हैं,
एक स्टाफ में केवल पाँच लाइनें होती हैं। वहाँ लिखे
संगीत स्वर अपने आप में कोई मुश्किल नहीं होते। यह वर्णमाला के अक्षरों की तरह है, लेकिन जितना अधिक उन्हें एक साथ रखा जाता है, जितना अधिक वे आपस में मिल जाते हैं, उतना ही यह जटिल होता जाता है। मेरा मतलब है, कोई भी कमोबेश सरल शब्दों को बिना किसी समस्या के पढ़ सकता है, लेकिन जब उन्हें जटिल वाक्यों में डाला जाता है, तो उन्हें समझना अधिक कठिन हो जाता है। उस समय, लिखे हुए का अर्थ समझने के लिए, एक निश्चित स्तर का
ज्ञान आवश्यक होता है। इसी तरह, संगीत में, पूर्व
ज्ञान की मात्रा पर्याप्त होनी चाहिए। चूंकि संगीत
में उपयोग किए जाने वाले प्रतीक शब्दों की तुलना में
बहुत सरल होते हैं, इसलिए यदि कोई कुछ नहीं समझता है,
तो वह वास्तव में खो जाता है।

मुरकामी: मुझे लगता है कि यह इस तथ्य से भी प्रभावित है कि अधिकांश समय स्कोर में व्याख्यात्मक नोट्स कम और
सीमित होते हैं, और सब कुछ संकेतों द्वारा दर्शाया
जाता है।

ओज़ावा: हाँ, आमतौर पर शब्दों से कुछ भी समझाया नहीं जा सकता। पहली बार जब मुझे किसी संगीत रचना से सच में परेशानी
हुई, वह वोज़्ज़ेक नामक ओपेरा थी। क्या आप इससे
परिचित हैं?

मुरकामी: जी हाँ, अल्बान बर्ग द्वारा।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। मैंने इसे एक बार पढ़ा और सोचा कि मुझे समझ आ गया है। फिर मैंने रिहर्सल शुरू की। यह न्यू
जापान फिलहारमोनिक के साथ थी। उस समय, मैं रिहर्सल के
लिए ज़्यादा समय नहीं दे पाता था, लेकिन असाधारण रूप
से, मैं उस ओपेरा के लिए कुछ दिन निकाल पाया, कॉन्सर्ट
से लगभग चार महीने पहले। मैं अस्थायी रूप से जापान
में था। मैं बोस्टन में रह रहा था और रिहर्सल के लिए
कुछ दिन रुकने की अनुमति मांगी थी। फिर मैं संयुक्त
राज्य अमेरिका लौट आया। वह तीन-चार महीने का समय मेरे
लिए जीवनरक्षक साबित हुआ। रिहर्सल के दौरान, तरह-तरह
के संदेह पैदा हो गए थे, और मुझे समझ नहीं आ रहा था कि
क्या करूं।

मुरकामी: यानी, उसने स्कोर पढ़ा था, उसे लगा कि वह उसे समझ गया है, लेकिन वास्तव में वह नहीं समझा था।

ओज़ावा: हां, मैंने इसे पढ़ा, मैंने इसे पियानो पर बजाया और मुझे लगा कि मुझे यह आता है।

मुरकामी: असली आवाज़?

ओज़ावा: पियानो पर तो हाँ, लेकिन ऑर्केस्ट्रा के साथ मुझे लगा, "अरे नहीं!" ऐसा मेरे साथ अक्सर होता था। मतलब, जब आप

संचालन शुरू करते हैं तो ध्वनि विकसित होती है, उसमें
बदलाव आता है। उस स्थिति में, मैं एक ऐसे बिंदु पर
पहुँच गया जहाँ मुझे पता ही नहीं चल रहा था कि मैं
क्या कर रहा हूँ।

MURAKAMI: ¡Vaya!

ओज़ावा: यह सचमुच एक झटका था। मैं स्तब्ध और भयभीत हो गया था, और मैंने संगीत को शुरू से फिर से पढ़ा। तब जाकर मुझे समझ
आया। पहली बार में ही मुझे संगीत की भाषा समझ आ गई थी,
कि यह क्या कहना चाह रहा है, और लय से जुड़ी बातें भी,
लेकिन सामंजस्य नहीं। खैर, नहीं। बौद्धिक रूप से तो
मैं उन्हें समझ गया था, लेकिन जैसे-जैसे निर्धारित
गति के साथ संगीत आगे बढ़ता गया, मैं भ्रमित होता चला
गया। इससे यही पता चलता है कि संगीत एक ऐसी कला है जो
समय के साथ विकसित होती है, है ना?

मुरकामी: निःसंदेह।

ओज़ावा: अगर मैं बर्ग के संगीत को ठीक वैसे ही बजाता, जैसे वह लिखा गया था, स्कोर में दिए गए टेम्पो के साथ, तो मेरे
कान उसका साथ नहीं दे पाते। नहीं, शायद यह मेरे कानों
की नहीं, बल्कि मेरी समझ की कमी थी। मेरी समझ टेम्पो
के अनुरूप नहीं थी। हमने स्कोर के अनुसार ही बजाया, और ऑर्केस्ट्रा ऐसा करने में पूरी तरह सक्षम था। फिर भी,
कुछ हिस्से मुझे समझ नहीं आए। ज़्यादा नहीं, लेकिन कुछ तो थे। ऐसा मेरे साथ पहली बार हुआ था, और मैंने स्कोर का अध्ययन करने में एक पल भी बर्बाद नहीं किया। इसीलिए कुछ महीने मिलना मेरे लिए सौभाग्य की बात थी।

मुरकामी: अगर मैं उन्हें सही समझ रहा हूँ, तो उनका मतलब यह है कि ऐसे मामले होते हैं जिनमें रचना का सामंजस्यपूर्ण
प्रवाह तब तक समझ में नहीं आता जब तक कि ऑर्केस्ट्रा वास्तविक ध्वनि उत्पन्न नहीं करता।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। उदाहरण के लिए, मैं ब्रह्म्स और रिचर्ड स्ट्रॉस को अच्छी तरह समझता हूँ। मैं केवल स्कोर
पढ़कर ही उनके संगीत की लय को समझ सकता हूँ। अनुभव
मददगार होता है, लेकिन चार्ल्स आइव्स जैसे संगीतकारों के मामले में, एक अलग उदाहरण दूं तो, जब तक
मैं वास्तविक ध्वनि नहीं सुनता, मुझे यह बिल्कुल भी
समझ नहीं आता कि यह किस प्रकार की लय है, और ऐसा इसलिए है क्योंकि संगीतकार ने उस संगीत की रचना इन सभी परंपराओं को तोड़ने के इरादे से की थी। मैं चाहे कितनी भी कोशिश कर लूँ कि पियानो पर ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि को हूबहू उतार दूँ, दस उंगलियाँ काफी नहीं होतीं। मैं उस तरह के संगीत को तब तक नहीं समझ सकता जब तक मैं वास्तविक ध्वनि नहीं सुन लेता, हालाँकि एक बार जब आप इसके अभ्यस्त हो जाते हैं, तो आप यह सीख जाते हैं कि पियानो पर दस उंगलियों से बजाने के लिए किन कॉर्ड्स को छोड़ना है। और, इसके विपरीत, आप यह भी समझने लगते हैं कि किन हिस्सों को छोड़ा नहीं जा सकता।

मुरकामी: वह स्कोर कब पढ़ता है?

ओज़ावा: क्या आप दिन के समय की बात कर रहे हैं?

मुरकामी: हाँ।

ओज़ावा: सुबह-सुबह। मुझे ध्यान केंद्रित करने की ज़रूरत होती है, और मैं ऐसा तब नहीं कर पाता जब मेरे शरीर में शराब
की एक बूंद भी दौड़ रही हो।

मुरकामी: मेरा इरादा अपने काम की तुलना उनके काम से करने का नहीं है, लेकिन मैं भी सुबह जल्दी उठता हूँ। उस समय
मेरा ध्यान सबसे अच्छी तरह केंद्रित होता है। जब मैं
कोई लंबा उपन्यास लिख रहा होता हूँ, तो मैं सुबह चार
बजे उठता हूँ। चारों ओर अंधेरा होता है, और इस तरह मैं
एक ऐसा वातावरण बना पाता हूँ जिसमें मैं पूरी तरह से
मग्न हो जाता हूँ।

ओज़ावा: और आप इसके लिए कितना समय देते हैं?

मुरकामी: लगभग पांच घंटे।

ओज़ावा: मैं इतनी देर तक जाग नहीं सकता। मैं सुबह चार बजे उठ सकता हूँ, लेकिन आठ बजे तक मुझे नाश्ते की भूख लगने
लगती है। (हंसते हुए) बोस्टन में, रिहर्सल साढ़े दस
बजे शुरू होती थी, इसलिए मुझे ज़्यादा से ज़्यादा नौ
बजे तक नाश्ता करना पड़ता था।

मुरकामी: क्या शीट म्यूजिक पढ़ना दिलचस्प होता है?

ओज़ावा: दिलचस्प... खैर, असल में... हाँ, मुझे लगता है कि आप कह सकते हैं कि यह दिलचस्प है, खासकर अगर चीजें अच्छी चल
रही हों, लेकिन अन्यथा आपको हार मानने का मन करता है।

मुरकामी: क्या आप मुझे एक विशिष्ट उदाहरण दे सकते हैं कि कब कुछ गलत हो जाता है?

ओज़ावा: जब कोई बात समझ में नहीं आती। उदाहरण के लिए, अगर मैं थका हुआ हूँ, तो मेरी एकाग्रता कम हो जाती है। शायद
मैं फिर से कोई राज़ खोल रहा हूँ, लेकिन अक्सर ऐसा
होता है कि जिस संगीत का मैं सुबह अध्ययन करता हूँ,
रात को मैं उसे प्रस्तुत नहीं करता। बोस्टन में,
हमारे चार हफ़्तों में चार अलग-अलग कार्यक्रम थे, और
मुझे हमेशा एक दिन से दूसरे दिन तक पढ़ाई करनी पड़ती
थी। अब जब मैं इसके बारे में सोचता हूँ, तो यह मेरे
जीवन का सबसे कठिन काम था।

मुरकामी: आप कह सकते हैं कि कार्यक्रमों ने उन्हें अभिभूत कर दिया था।

ओज़ावा: हाँ। आदर्श रूप से, मैं एक काम पूरा करके, पढ़ाई के लिए दो सप्ताह का ब्रेक लेता और फिर प्रदर्शन फिर से शुरू
करता, लेकिन मुझे कभी भी इस तरह की छूट नहीं मिली।

मुरकामी: बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के निदेशक के रूप में, मुझे लगता है कि आपके पास बहुत अधिक कार्यभार रहा
होगा, मेरा मतलब प्रशासनिक कार्य और इस तरह के अन्य
कार्य।

ओज़ावा: बिल्कुल। इसमें बहुत काम था। हमारी हफ्ते में कम से कम दो बैठकें होती थीं, और अक्सर चीज़ें उलझ जाती थीं,
इसलिए हमें इसमें काफी समय देना पड़ता था। बेशक,
इसमें मज़ेदार चीज़ें भी थीं। मुझे सबसे ज़्यादा कार्यक्रम तैयार करने में मज़ा आता था। मुझे अतिथि कंडक्टरों और एकल कलाकारों के चयन वाली बैठकें भी
बहुत पसंद थीं। दूसरी तरफ, मुझे सबसे ज़्यादा नापसंद

कर्मचारियों से जुड़ी हर चीज़ थी: किसे पदोन्नति मिली, किसे नहीं, वेतन, और ऐसी ही चीज़ें। बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा ने सेवानिवृत्ति की कोई उम्र तय नहीं की थी, जिसका मतलब था कि उम्रदराज़ संगीतकार जो अब अपने चरम पर जैसा बजाते थे वैसा नहीं बजा पाते थे, और मेरे पास उनसे सेवानिवृत्ति के बारे में बात करने
के अलावा कोई विकल्प नहीं था। यह बहुत कष्टदायक था।
एक कंडक्टर के तौर पर, मुझे अपने दो-तीन अच्छे दोस्तों
के साथ इस स्थिति का सामना करना पड़ा। यह बहुत
दर्दनाक था।

लेकिन टेलीमैन और बार्टोक

मुरकामी: अगर आपको कोई आपत्ति न हो तो चलिए साठ के दशक में चलते हैं। मुझे पता चला है कि अमेरिका में आपकी पहली रिकॉर्डिंग ओबो वादक हेरोल्ड गोम्बर्ग के साथ थी,
क्या यह सही है? विवाली और टेलीमैन के कॉन्सर्टो मई
1965 के हैं। मुझे संयोग से अमेरिका के एक पुराने
रिकॉर्ड की दुकान में इसकी एक प्रति मिली।

ओज़ावा: मुझे यह जानकर अविश्वसनीय लग रहा है कि मुझे ऐसी कोई चीज़ मिल गई। कितनी यादें ताज़ा हो गईं!

मुरकामी: मुझे ऐसा लगता है कि उस समय इस बात पर कोई आम सहमति नहीं थी कि बारोक संगीत किसे कहते हैं। आपकी प्रस्तुति सुनते समय मैंने इस बारे में सोचा। मेरी
राय में, ओबो की वादन शैली बारोक की तुलना में अधिक रोमांटिक लगती है।

ओज़ावा: ऐसा इसलिए था क्योंकि हमें उस संगीत की व्याख्या करना नहीं आता था। हम बैरोक संगीत के अस्तित्व से, उसे
बजाने वाले लोगों से तो परिचित थे, लेकिन हमने कभी
उसका पूरा संगीत नहीं सुना था। यह पहली बार था जब
मैंने उसे प्रस्तुत किया।

मुरकामी: एकल कलाकार की तुलना में ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि बारोक संगीत के अधिक करीब लगती है। क्या यह कोलंबिया चैंबर ऑर्केस्ट्रा था?

ओज़ावा: वह तो बस एक नाम था। असल में, वह न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के स्ट्रिंग सेक्शन के संगीतकारों का एक समूह था,
जिन्हें गोम्बर्ग ने खुद चुना था। चलिए, इसे एक तात्कालिक ऑर्केस्ट्रा कह देते हैं। उन्होंने शायद
ही कभी बारोक संगीत बजाया था, और उन्होंने मुझे कंडक्टर के रूप में चुना क्योंकि मैं फिलहारमोनिक का
सहायक था।

मुरकामी: यह अजीब बात है कि आपने टेलीमैन की भूमिका निभाई।

ओज़ावा: हाँ, यह अजीब है। मैंने बहुत पढ़ाई करने के बाद ऐसा किया।

मुरकामी: क्या गोम्बर्ग ने ही आपको निर्देशक के रूप में चुना था?

ओज़ावा: हाँ। मुझे कारण नहीं पता। लगता है, वह मुझे पसंद करता था।

मुरकामी: फिर आपने बार्टोक के दो पियानो कॉन्सर्टो, पहला और तीसरा, रिकॉर्ड किए। ये रिकॉर्डिंग जुलाई में, मात्र

दो महीने बाद हुई थी। एकल कलाकार पीटर सर्किन थे। यह
सचमुच एक अद्भुत प्रस्तुति है। इसे देखकर मैं हमेशा
अवाक रह जाता हूँ।

ओज़ावा: यह शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ था... या फिर टोरंटो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ?

मुरकामी: शिकागो वाली। आज भी, वह व्याख्या मुझे बहुत नवीन लगती है। टेलीमैन और विवाली के संगीत में एक तरह का संयम,
एक तरह की असुरक्षा झलकती है, लेकिन इसमें मुझे लगता
है कि यह अधिक खुली और अधिक निर्णायक है।

ओज़ावा: सच में? मुझे अब याद नहीं है। उससे एक साल पहले, मुझे अचानक राविनिया महोत्सव का संगीत निर्देशक नियुक्त
कर दिया गया था। इससे काफी हलचल मच गई थी, और मुझे एक
टीवी शो, 'व्हाट्स माई लाइन' या इसी तरह के किसी शो में आमंत्रित भी किया गया था। जैसे जापानी सार्वजनिक टेलीविजन, एनएचके पर आने वाला गेम शो 'माई सीक्रेट'।
फिर रिकॉर्ड लेबल वाले मुझसे मिलने आए, और हमने तय
किया कि महोत्सव समाप्त होने के बाद हर साल रिकॉर्डिंग करेंगे। और सच में, महोत्सव समाप्त होने
के अगले दिन, हम शिकागो जाकर रिकॉर्डिंग करते थे।

मुरकामी: शिकागो में होने वाला राविनिया महोत्सव बोस्टन के टैंगलवुड महोत्सव जैसा है...

मैंने टर्नटेबल पर बार्टोक का रिकॉर्ड लगाया। यह कॉन्सर्टो नंबर 1 था। पहले ही सुर से एक तीखी ध्वनि उभरी और हमारे दिलों को झकझोर कर रख दिया। यह ताजगी से भरपूर, जीवंत संगीत था। प्रस्तुति शानदार थी।

ओज़ावा: ओह! यह तो हर्सेथ का तुरही है। एडॉल्फ हर्सेथ। शिकागो सिम्फनी के एक दिग्गज तुरही वादक।

पियानो सोलो शुरू होता है।

मुरकामी: पियानो की ध्वनि अद्भुत है। इसमें जरा भी झिझक नहीं है।

ओज़ावा: जी हाँ, यह बहुत अच्छा है। उस समय पीटर की उम्र बीस साल भी नहीं हुई थी।

मुरकामी: यह बहुत ही सशक्त व्याख्या है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ऑर्केस्ट्रा पियानो के साथ जुड़ जाता है।

ओज़ावा: हाँ, मुझे यह हिस्सा याद है... उस समय बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का स्ट्रिंग सेक्शन दुनिया में सबसे
अच्छा था। पहले हर्सेथ, फिर बाकी सब। वे असाधारण रूप
से प्रतिभाशाली थे।

मुरकामी: क्या फ्रिट्ज रेनर स्थायी निदेशक थे?

ओज़ावा: नहीं, एरा जीन मार्टिनन।

मुराकामी: टेलीमैन से बार्टोक तक क्या छलांग है!

ओज़ावा: जी हाँ, जी हाँ, जी हाँ!

मुरकामी: उसी वर्ष दिसंबर में आपने मेंडेलसन और चाइकोवस्की द्वारा रचित वायलिन कॉन्सर्टो रिकॉर्ड किए थे।

ओज़ावा: मुझे अब एकल वायलिन याद नहीं है...

मुराकामी: एरिक फ्रीडमैन।

ओज़ावा: लंदन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ, है ना?

मुरकामी: हाँ। मुझे भी यह उसी पुरानी चीज़ों की दुकान में मिला, लेकिन जब मैं वायलिन का हिस्सा सुनता हूँ, तो मुझे यह
थोड़ा पुराना लगता है। पता नहीं, शायद कुछ ज़्यादा ही भावुकतापूर्ण।

ओज़ावा: मुझे इसे रिकॉर्ड करना याद है, इसके अलावा मुझे ज्यादा कुछ याद नहीं है।

मुरकामी: और लगभग उसी समय, लंदन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ, उन्होंने लियोनार्ड पेनारियो के साथ शुमान का पियानो कॉन्सर्टो रिकॉर्ड किया। स्ट्रॉस का बर्लेस्क भी उसी रिकॉर्ड में है। अगले वर्ष, उसी ऑर्केस्ट्रा के साथ, उन्होंने जॉन ब्राउनिंग के साथ त्चाइकोवस्की का
पियानो कॉन्सर्टो नंबर 1 रिकॉर्ड किया। कई सारे रोमांटिक कॉन्सर्टो, सभी लंदन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा
और अमेरिकी एकल कलाकारों के साथ रिकॉर्ड किए गए।
मैंने ब्राउनिंग के साथ वाला रिकॉर्डिंग अभी तक नहीं
सुना है, लेकिन ये एकल कलाकार अब उतने प्रभावशाली
नहीं लगते, है ना? अब उन्हें ज्यादा सुनने को नहीं
मिलता।

ओज़ावा: पेन्नारियो और फ्रीडमैन दोनों ही उस समय उन्हें बढ़ावा देने के लिए एक रिकॉर्ड लेबल अभियान के केंद्र में थे,
लेकिन ब्राउनिंग पियानो पर असली प्रतिभा के धनी थे,
एक असाधारण संगीतकार थे।

मुरकामी: आजकल उनका नाम ज्यादा नहीं लिया जाता।

ओज़ावा: मुझे आश्चर्य है कि वह जीविका के लिए क्या करेगा।

(लेखक का नोट: जॉन ब्राउनिंग का जन्म 1933 में हुआ था और 1960 में वे एक बेहद लोकप्रिय पियानोवादक थे। हालांकि, लगभग उसी समय उन्होंने अपने काम के बोझ के कारण अपनी गतिविधियाँ काफी कम कर दीं। नब्बे के दशक के मध्य में वे समकालीन अमेरिकी संगीत के साथ मंच पर लौटे। उनका निधन 2003 में हुआ।)

मुरकामी: तो, टेलीमैन से वे बार्टोक की ओर गए और वहाँ से वापस केंद्र में, रोमांटिक संगीत की ओर। उन्हें रिकॉर्डिंग के काम कैसे मिले? उस गोम्बर्ग एल्बम के
अलावा, उन्होंने हमेशा आरसीए के साथ ही रिकॉर्डिंग की
है, है ना?

ओज़ावा: मुझे हमेशा ऐसे स्रोतों से काम के प्रस्ताव मिलते थे जिन्हें मैं समझ नहीं पाता था। राविनिया महोत्सव की
सफलता के बाद, मैं सबकी नज़रों का केंद्र बन गया। आख़िरकार, उस समय शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा को
दुनिया का सर्वश्रेष्ठ माना जाता था, और उसका कंडक्टर नियुक्त होना अपने आप में एक बड़ी उपलब्धि थी। मुझे
लगता है कि रिकॉर्ड कंपनी इस प्रचार का फ़ायदा उठाना
चाहती थी, और इसीलिए उन्होंने मुझे लंदन आमंत्रित
किया।

मुरकामी: आपकी डिस्कोग्राफी को देखकर मुझे ऐसा लगता है कि आपके पास किसी और चीज़ के लिए समय ही नहीं था। इसके कुछ ही
समय बाद, 1966 की गर्मियों में, आपने होनगेगर के ऑरेटोरियो 'जीन डी'आर्क औ बुचर' की रिकॉर्डिंग की।
आपका प्रदर्शन वाकई बहुत विविध है।

ओज़ावा: हा हा हा! (वह फिर से हंसता है, आनंदित होकर।)

मुरकामी: रिकॉर्ड लेबल से कमीशन स्वीकार करने या अस्वीकार करने के लिए आपने किन मानदंडों का इस्तेमाल किया?

ओज़ावा: मैंने सब कुछ स्वीकार कर लिया। मैं अभी अपने लिए निर्णय लेने की स्थिति में नहीं था।

मुरकामी: क्या होनगेगर ने ही आपको रिकॉर्ड लेबल से मिलवाया था?

ओज़ावा: मुझे लगता है ऐसा ही है। मुझे नहीं लगता कि मैंने अपनी मर्जी से उनसे संपर्क किया था।

मुरकामी: खैर, रिकॉर्डिंग को विस्तार से देखने के बाद भी, मुझे यह पूरी तरह से समझ नहीं आ रहा है कि रिकॉर्ड कंपनी
आपसे क्या चाहती थी।

ओज़ावा: मुझे ज़रा भी अंदाज़ा नहीं है।

मुरकामी: मुझ जैसे बाहरी पर्यवेक्षक भी इस तरह की रचनाओं की सूची देखकर भ्रमित हो जाएंगे। उन्होंने बाद में 1966
में टोरंटो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ बर्लियोज़ की सिम्फनी फैंटास्टिक रिकॉर्ड की। क्या वे पहले से ही
इसके प्रमुख कंडक्टर थे?

ओज़ावा: जी हाँ, शायद मुझे उसी साल नियुक्त किया गया था। मैंने ताकेमित्सु की 'नवंबर स्टेप्स' और मेसिएन की 'तुरंगालीला सिम्फनी' रिकॉर्ड की थी। यह मेरी कंडक्टर नियुक्ति के कुछ ही समय बाद हुआ होगा, क्योंकि मैं
वहाँ केवल चार साल ही रहा था।

मुरकामी: दोनों रचनाएँ 1967 में रिकॉर्ड की गई थीं। क्या यह आपका निर्णय था?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन मेसिएन के मामले में ऐसा नहीं था। यह संगीतकार का अपना विचार था। मैंने इसे एक बार प्रस्तुत किया था, और वे श्रोताओं में मौजूद थे। यह
जापान में हुआ था, एनएचके सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा
द्वारा मेरा बहिष्कार करने से पहले। उन्हें मेरा काम
बहुत पसंद आया। उन्होंने तो यहाँ तक सुझाव दिया कि
मैं उनकी संपूर्ण रचनाओं को रिकॉर्ड करूँ। मैं इसके लिए तैयार था, लेकिन टोरंटो ऑर्केस्ट्रा सहमत नहीं हुआ; उन्होंने कहा कि अगर मैंने ऐसा किया, तो वे कॉन्सर्ट के टिकट बेचना बंद कर देंगे। कम से कम उन्होंने यही कहा था। कम से कम, मैं तुरंगालीला सिम्फनी और एक्ज़ॉटिक बर्ड्स को रिकॉर्ड करने में
सफल रहा।

वसंत ऋतु का अनुष्ठान, कुछ ऐसा ही।
एक छिपे हुए इतिहास की ओर

मुरकामी: इस साक्षात्कार की तैयारी के लिए, मैंने आपके सभी रिकॉर्डिंग तो नहीं सुने हैं, लेकिन 1960 के दशक में
आपके द्वारा किए गए कई प्रमुख रिकॉर्डिंग सुने हैं।
अगर मुझे अपने पसंदीदा चुनने हों, तो मैं बार्टोक का
पियानो कॉन्सर्टो चुनूंगा, जिस पर हमने अभी चर्चा की, बर्लियोज़ का सिम्फनी फैंटास्टिक और स्ट्राविंस्की
का द राइट ऑफ स्प्रिंग। मुझे ये तीनों विशेष रूप से

शानदार लगते हैं; इनकी ताजगी मुझे हमेशा अचंभित करती
है।

ओज़ावा: क्या आप उस स्ट्राविंस्की की रचना का जिक्र कर रहे हैं जिसे मैंने शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ प्रस्तुत किया था?

मुरकामी: हाँ।

ओज़ावा: उस रिकॉर्डिंग के पीछे एक पूरी कहानी है। दरअसल, स्ट्राविंस्की ने खुद स्कोर को दोबारा लिखा था। उस
संशोधन में, उन्होंने संगीत की पंक्तियों का क्रम ही
बदल दिया, जो वाकई अविश्वसनीय है। उन्होंने इसे पूरी
तरह से नया बना दिया, जो हमने इतनी लगन से अध्ययन किया
था उससे बिल्कुल अलग। मुझे विश्वास ही नहीं हुआ। यह
मेरे और बाकी संगीतकारों के लिए एक बड़ा झटका था।
किसी को इसकी उम्मीद नहीं थी, और मुझे तो लगा था कि इसे
बजाना नामुमकिन होगा।

मुरकामी: मापों के क्रम को बदलने से आपका वास्तव में क्या तात्पर्य है?

ओज़ावा: अच्छा... मुझे समझाने दीजिए। (वह कुछ पल रुकते हैं, सोच में डूबे हुए।) मेरा मतलब है, उन्होंने गिनती करने का
तरीका पूरी तरह बदल दिया। मान लीजिए, पहले गिनती 1-2-3,
1-2-3, 1-2, 1-2, 1-2, 1-2-3, और इसी तरह चलती थी। अचानक उन्होंने इसे बदलकर 1-2, 1-2, 1-2... कर दिया। कुछ ऐसा
ही।

मुरकामी: चलिए बस इतना कह देते हैं कि यह अब कठिन संगीत नहीं रह गया।

ओज़ावा: स्ट्राविंस्की ने मुझसे उस संस्करण को रिकॉर्ड करने के लिए कहा था और मैंने ऐसा किया।

मुरकामी: क्या आपका मतलब है कि उन्होंने संशोधित संस्करण रिकॉर्ड किया?

ओज़ावा: मैंने उस संशोधित संस्करण को संगीतकार और रॉबर्ट क्राफ्ट के सामने प्रस्तुत किया, और फिर उसे आरसीए के
लिए रिकॉर्ड किया। वास्तव में, मैंने मूल और संशोधित
दोनों संस्करणों को शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के
साथ रिकॉर्ड किया।

मुरकामी: मुझे यह पता नहीं था। मैंने शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ 'द राइट ऑफ स्प्रिंग' की इस रिकॉर्डिंग के अलावा कोई और रिकॉर्डिंग नहीं देखी।
मुझे हमेशा यही लगता था कि यह मानक संस्करण है।

ओज़ावा: मुझे नहीं पता कि अंत में क्या हुआ, लेकिन शायद उन्होंने संशोधित संस्करण को प्रकाशित करने का अवसर
ही नहीं दिया।

मुरकामी: क्या आपका मतलब है कि वह गायब हो गया है?

ओज़ावा: जब हमने इसे बजाया, तो मुझे एहसास हुआ कि यह ठीक से काम नहीं कर रहा था, और संगीतकारों को भी यही लगा। लेनी ने
मुझसे कहा कि मैं एक प्रयोग का शिकार हो गया हूँ। मैं
बहुत क्रोधित हुआ। मुझे पूरा यकीन था कि स्ट्राविंस्की ने यह संशोधन केवल अपने कॉपीराइट की

वैधता बढ़ाने के लिए किया था। मैंने मूल संस्करण का गहन अध्ययन किया था, कई बार इसका संचालन किया था, और
मैं आपको विश्वास दिला सकता हूँ कि मुझे यह लगभग
कंठस्थ था। लेकिन अचानक सब कुछ बदल गया, बिल्कुल
शुरुआत से, क्योंकि इस संशोधित संस्करण का मूल
संस्करण से कोई लेना-देना नहीं था। वैसे भी, इस रिकॉर्ड पर जो संस्करण है, वही मूल संस्करण है।

मुरकामी: मैंने सीडी के साथ दिए गए नोट्स को ध्यान से पढ़ा है, और उनमें इस बात का कोई ज़िक्र नहीं है कि यह संशोधित संस्करण है या नहीं। इसमें यह ज़रूर लिखा है कि कंडक्टर ने 1967 में स्कोर को संशोधित किया था, लेकिन
यह नहीं बताया गया है कि सीडी पर मौजूद स्कोर उसी के
अनुरूप है या नहीं। ऐसा लगता है कि जानबूझकर अस्पष्टता बरती गई है। अगर यह संशोधित संस्करण होता,
तो वे खुलकर बताते क्योंकि यह बिक्री बढ़ाने का एक
अच्छा तरीका होता...

(लेखक का नोट: संशोधन में सहयोग करने वाले रॉबर्ट क्राफ्ट के अनुसार, स्ट्राविंस्की द्वारा नया संस्करण लिखने का मुख्य कारण यह था कि संगीतकार स्वयं मूल संस्करण के अनियमित समय-संकेत वाले भाग का संचालन करने में असमर्थ थे।)
मैंने रिकॉर्ड चालू कर दिया।

ओज़ावा: क्या मैं ये चावल खा सकता हूँ?

मुरकामी: जी हाँ, कृपया। मैं आपके लिए चाय बना देता हूँ।

मैं चाय तैयार करता हूँ।

ओज़ावा: 1968 में, जब हमने इसे रिकॉर्ड किया था, मैं तब भी टोरंटो में रह रहा था। मुझे लगता है कि यह वही साल था
जब रॉबर्ट कैनेडी की हत्या हुई थी।

मुरकामी: क्या यह आपका निर्णय था?

ओज़ावा: हां, मैं इसे रिकॉर्ड करना चाहता था। मैंने इससे पहले भी कई बार अलग-अलग जगहों पर इसका निर्देशन किया था।

मुरकामी: इसका मतलब यह है कि अपने करियर के उस पड़ाव पर आप पहले से ही यह तय कर सकते थे कि क्या रिकॉर्ड करना है और
क्या नहीं, सब कुछ रिकॉर्ड लेबल के हाथों में नहीं
छोड़ना था।

ओज़ावा: हाँ, लगभग।

शांत परिचय समाप्त होता है और पहले दृश्य की प्रसिद्ध "बम, बम, बम" ध्वनि सुनाई देती है। वसंत ऋतु के संकेत शुरू होते हैं। किशोरियों का नृत्य।

मुरकामी: यह एक तीव्र, बहुत ही उत्तेजित करने वाली ध्वनि है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: हाँ, शिकागो सिम्फनी अपने चरम पर थी और मैं ऊर्जा से भरपूर एक नौजवान था।

मुरकामी: अगर आप चाहें, तो आइए उसी हिस्से को बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ सुनते हैं। इसे लगभग दस साल बाद रिकॉर्ड किया गया था।

मैंने रिकॉर्ड बदला, इंट्रो बजने लगा।

मुरकामी: यह बिल्कुल अलग माहौल है।

ओज़ावा: हाँ, आवाज़ धीमी है।

बेसून वाद्य यंत्र धुन बजाता है।

ओज़ावा: सड़क दुर्घटना में बासून वादक की मृत्यु हो गई। उन्हें एक कार ने टक्कर मार दी थी। उनका नाम शेरमन वॉल्ट था।
वे साइतो किनन बैंड में भी बजाते थे।

हम चाय पीते और कुछ खाते समय संगीत सुनते हैं।

मुरकामी: अगर आप मुझे एक साधारण प्रशंसक की राय रखने की अनुमति दें, तो जब मैं साठ के दशक में शिकागो और टोरंटो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का नेतृत्व करते हुए उनके प्रदर्शनों को सुनता हूं, तो मुझे ऐसा लगता है मानो वह तालियों की लय पर संचालन कर रहे हों, आश्चर्यजनक निर्भीकता के साथ, मानो उन्हें किसी चीज का डर न हो।

ओज़ावा: कई मौकों पर साहस ही सबसे अच्छा विकल्प होता है।

मुरकामी: बाद में, सत्तर के दशक में बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ, मुझे ऐसा लगता है कि वे अपने
हाथों को एक कप के आकार में ताली बजाते हैं, मानो वे
संगीत को अपने अंदर समा रहे हों। रिकॉर्डिंग सुनने पर
मुझे यह एहसास होता है।

ओज़ावा: हाँ, मैं आपकी बात समझ गया। हो सकता है कि उस समय मैं थोड़ा शांत हो गया था।

मुरकामी: क्या आप कह सकते हैं कि संगीत के क्षेत्र में उनमें परिपक्वता आई? मुझे नहीं पता कि इस तरह से व्यक्त
करने से जो हुआ वह अच्छी तरह से समझ में आता है या
नहीं।

ओज़ावा: खैर, जब आपको कंडक्टर नियुक्त किया जाता है, तो आप ऑर्केस्ट्रा की गुणवत्ता के बारे में चिंता करने
लगते हैं।

मुरकामी: 1973 में बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ इसे रिकॉर्ड करने के बाद, उन्होंने फिर कभी द राइट ऑफ स्प्रिंग को रिकॉर्ड नहीं किया।

ओज़ावा: नहीं, कभी नहीं, हालांकि मुझसे कई बार पूछा गया था।

वसंत ऋतु के संकेतों की गूंज फिर सुनाई देती है। किशोरों का नृत्य।

ओज़ावा: यह बहुत ही अटपटा लगता है। दिलचस्प है ना?

मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि यह पारंपरिक व्याख्याओं से अलग भावना पैदा करता है?

सिम्फोनी फैंटास्टिक की तीन रिकॉर्डिंग का संचालन किया गया। सेइजी ओज़ावा द्वारा

मुरकामी: अब मैं बर्लियोज़ की सिम्फनी फैंटास्टिक की वो रिकॉर्डिंग बजाने जा रहा हूँ जो उन्होंने टोरंटो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ की थी। यह 1966 की रिकॉर्डिंग है।

मैं सीधे चौथे भाग, 'द मार्च टू द स्केफोल्ड' पर जा रहा हूँ।

मुरकामी: जब आपने कार्यभार संभाला तब ऑर्केस्ट्रा का स्तर क्या था?

ओज़ावा: सच कहूँ तो, हालात कुछ खास अच्छे नहीं रहे। मैंने कई बदलाव किए, जिनसे मेरे दोस्तों का दायरा नहीं बढ़ा।

मैंने तो कॉन्सर्ट मास्टर भी बदल दिया। वो शिकायत
करने मेरे घर आ गया। मैंने उस समय जिन लोगों को काम पर
रखा था, उनमें से कई आज भी वहीं काम कर रहे हैं।

मुरकामी: आवाज़ थोड़ी कर्कश है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: हाँ, यह मुश्किल है। यह रिकॉर्डिंग टोरंटो के मैसी हॉल में की गई थी, जो अपनी खराब ध्वनिक व्यवस्था के लिए प्रसिद्ध है। दरअसल, हर कोई इसे मेसी हॉल कहता था,
यानी बकवास का हॉल।

मुरकामी: चार्ली पार्कर ने वहां एक मशहूर लाइव रिकॉर्डिंग की थी। मैसी हॉल का नाम लेते ही हर जैज़ प्रेमी समझ जाता
है कि आप किसकी बात कर रहे हैं। हालांकि, उनकी इस रिकॉर्डिंग में संगीत बेहद जीवंत लगता है, मानो नाच
रहा हो।

ओज़ावा: हाँ, यह बहुत ही सहज है। संगीत दृश्य-आधारित है। यह मेरी उम्मीद से बेहतर है, हालाँकि ध्वनि उतनी अच्छी नहीं
है।

मैं गति के अंत में सुई को उठा लेता हूँ।

मुरकामी: मुझे भी लगता है कि यह एक अच्छी प्रस्तुति है। मैं इसे सुनता हूँ और मुझे नहीं लगता कि मुझे और कुछ सुनने की
ज़रूरत है, लेकिन जब मैं बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा
का संस्करण सुनता हूँ, तो मुझे इतना यकीन नहीं होता।
यह बिल्कुल अलग है।

ओज़ावा: इन्हें अलग-अलग समय पर रिकॉर्ड किया गया था। पंद्रह साल के अंतराल पर, या शायद कुछ ऐसा ही।

मुरकामी: नहीं, इतना भी नहीं। चलिए देखते हैं, बोस्टन बम धमाका 1973 में हुआ था, दोनों के बीच सिर्फ सात साल का अंतर
है।

मैं बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ प्रस्तुति दे रहा हूँ। मार्च टू द गैलोज़ फिर से बजाया जा रहा है। सबसे पहले जो बात हमें चौंकाती है, वह है एक बहुत ही अलग, अधिक प्रभावशाली लय।

ओज़ावा: ऑर्केस्ट्रा खुद काफी बेहतर है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

मुरकामी: आवाज़ बहुत अलग है।

ओज़ावा: इस बैसून के हिस्से को सुनो। टोरंटो वाले बैसून के साथ मैं ऐसा कुछ भी नहीं कर पाता। और टिम्पानी की आवाज़ भी
बिलकुल अलग है। इस लिहाज़ से देखा जाए तो टोरंटो वाला
बैसून कुछ हद तक युवा संगीतकारों का जमावड़ा था।

मुरकामी: लेकिन अविश्वसनीय उत्साह के साथ।

ओज़ावा: वे निश्चित रूप से उत्साह से भरे हुए थे।

हमने कुछ देर चुपचाप संगीत सुना।

मुरकामी: यह अविश्वसनीय है कि केवल सात वर्षों के अंतराल में यह कितना अलग लगता है।

ओज़ावा: वे सात साल मेरे लिए बहुत महत्वपूर्ण थे। मुझमें बहुत बदलाव आया। टोरंटो के बाद, मुझे सैन फ्रांसिस्को सिम्फनी का निदेशक नियुक्त किया गया और फिर मैं
बोस्टन चला गया।

मुरकामी: अलग-अलग ऑर्केस्ट्रा, अलग-अलग ध्वनि। स्वाभाविक है कि संगीत भी अलग होगा।

ओज़ावा: और फैंटास्टिका, जिसे मैंने साइतो किनेन के साथ (दिसंबर 2010 में) दोबारा प्रस्तुत किया, वह एक बार फिर पूरी
तरह से अलग है। मैं फिर से बदल गया हूँ। मैंने इसे
लंबे समय तक प्रस्तुत करने से परहेज किया था, जिससे प्रस्तुतियों के बीच पर्याप्त समय मिल गया। शायद यह प्रस्तुति कुछ ज्यादा ही गंभीर लग रही है।

मुरकामी: बहुत भारी?

ओज़ावा: हा हा हा! (हंसते हुए)

मुरकामी: मेरे पास 2007 में मात्सुमोतो महोत्सव में साइतो किनन के साथ लाइव रिकॉर्ड की गई एक डीवीडी है।

मार्च टू द स्केफोल्ड फिर से बजता है, और पिछली प्रस्तुतियों की तुलना में एक बार फिर सूक्ष्म अंतर नज़र आते हैं। संगीत अभी भी नाचता हुआ प्रतीत होता है, लेकिन एक अलग लय के साथ। अगर यह जैज़ होता, तो मैं कहता कि इसकी ताल बदल गई है।

ओज़ावा: बाईं ओर बैठा वह व्यक्ति बर्लिन फिलहारमोनिक का पहला ट्रम्पेट वादक है; और यह दूसरा व्यक्ति वियना फिलहारमोनिक का तीसरा ट्रॉम्बोन वादक है।

वह अपनी कुर्सी से उठता है और संगीत की धुन पर थिरकने लगता है। वह खुद को ऑर्केस्ट्रा का संचालन करते हुए देखता है और आह भरता है।

ओज़ावा: मेरी कमर में दर्द होना स्वाभाविक है। मेरा कंधा भी टूट गया है और मैं उसे ठीक से इस्तेमाल नहीं कर सकता,

इसलिए मुझे अप्राकृतिक स्थितियों में बैठना पड़ता
है, और अंततः मेरी कमर को तकलीफ होती है। चूंकि मेरे
शरीर के इस हिस्से में गतिशीलता नहीं है, इसलिए मेरे
पास इस तरह से बैठने के अलावा कोई विकल्प नहीं है। यह बेवकूफी है।

मुरकामी: आप बहुत ही गतिशील तरीके से निर्देशन करते हैं। मुझे लगता है कि इसके लिए बहुत अधिक मेहनत की आवश्यकता
होती है।

ओज़ावा: मैंने अब तक सुनी तीनों व्याख्याओं की तुलना की और महसूस किया कि वे कितनी अलग हैं। मैंने ऐसा पहली बार
किया है और मैं बहुत हैरान हूँ।

मुरकामी: जी हाँ, मुझे भी यह स्पष्ट लगता है। जब आप टोरंटो ऑर्केस्ट्रा का संचालन कर रहे थे, तब आपकी उम्र केवल इकत्तीस वर्ष थी। यह बहुत ही गतिशील लगता है, मानो
हमेशा आगे बढ़ता रहता है। जैसा कि मैंने पहले कहा, ऐसा
लगता है मानो संगीत आपकी तालियों की लय पर उछलता और
नाचता है। बाद में बोस्टन में, एक अधिक कुशल ऑर्केस्ट्रा के साथ, मुझे ऐसा लगता है कि यह अधिक व्यापक है, मानो परिपक्व हो गया हो। और साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ, ऐसा लगता है कि आप संगीत को जिस तरह से घेरे हुए थे, उस पर अपनी पकड़ ढीली कर देते हैं ताकि वह साँस ले सके, उसे अधिक स्वतंत्रता मिले, सहजता के लिए अधिक जगह मिले, मानो आप उसे मुक्त कर रहे हों ताकि वह अपनी स्वाभाविक अवस्था के करीब आ सके।

ओज़ावा: उस नज़रिए से देखा जाए तो आप सही हो सकते हैं, लेकिन उस लिहाज़ से कार्नेगी हॉल का प्रदर्शन मुझे ज़्यादा
पसंद आया। दूसरे शब्दों में कहें तो, वह ज़्यादा प्रभावशाली था।

मुरकामी: शायद साइतो किनन की ध्वनि उस विचार के लिए अधिक उपयुक्त है।

ओज़ावा: यह संभव है। अब तस्वीरों को देखकर मुझे एहसास होता है कि मैं हर छोटी-मोटी बात की चिंता नहीं करता।

मुरकामी: क्या उन्होंने बोस्टन में रहते हुए ऐसा किया था, मानो वे एक-एक करके सभी पेंच कस रहे हों?

ओज़ावा: हाँ। मैंने आपको यह पहले भी बताया है। मैं ऑर्केस्ट्रा की गुणवत्ता में सुधार के लिए बहुत मेहनत कर रहा था।

मुरकामी: बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ सिम्फनी फैंटास्टिक की बात करें तो, मुझे ऐसा लगता है कि वे
लगातार बारीकियों को निखारने की कोशिश कर रहे हैं। लय
अक्सर ध्वनि के रंग को बदल देती है। ऐसा लगता है जैसे
मैं किसी लघु कृति को देख रहा हूँ। यह प्रशंसनीय और
शानदार है। टोरंटो और शिकागो में हुए प्रदर्शनों में,
संगीत बिना किसी समायोजन के अपने आप ही गति पकड़ता
है।

ओज़ावा: यह ज़्यादा स्वाभाविक है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता? उस समय मैं ऊर्जा से भरपूर था।

मुरकामी: फैंटास्टिका की इन तीन व्याख्याओं को सुनने पर, मुझे उनके संगीत करियर के तीन अलग-अलग चरण दिखाई देते हैं।

ओज़ावा: हाँ, यह निश्चित रूप से उम्र का एक स्वाभाविक विकास है। ऑर्केस्ट्रा के साथ हमारा जुड़ाव बदल जाता है। साथ
ही, मेरा कंधा टूट गया था और उस क्षण से मैं अपने हाथ
को उस तरह से नहीं हिला पाता था जैसे साठ के दशक में
हिलाता था, तकनीकी रूप से, मेरा मतलब है।

मुरकामी: बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के कंडक्टर के रूप में, मुझे लगता है कि आप हमेशा उन्हीं लोगों के साथ रहे
होंगे, और सीज़न समाप्त होने के बाद भी उन पर कड़ी
नज़र रखते रहे होंगे। इस लिहाज़ से देखा जाए तो ऑर्केस्ट्रा के साथ आपका रिश्ता निश्चित रूप से और
मज़बूत हुआ होगा, और फिर आपको छोटी-छोटी बातों पर समय
और मेहनत देना उचित लगा होगा।

ओज़ावा: निःसंदेह, यह अपरिहार्य है।

मुरकामी: साइतो किनेन के मामले में, चूंकि यह एक स्थायी ऑर्केस्ट्रा नहीं है, इसलिए यह उन बारीकियों में नहीं
जा सकता, या इसके पास प्रत्येक संगीतकार पर सब कुछ
छोड़ने के अलावा कोई विकल्प नहीं है। क्या यह सही है?

ओज़ावा: हाँ। और, क्योंकि हम एक-दूसरे से बहुत कम मिलते हैं, इसलिए हमेशा एक ताजगी का एहसास रहता है, यहाँ तक कि
थोड़ा आश्चर्य भी होता है। बिल्कुल उन प्रेमियों की
तरह जो साल में सिर्फ एक बार मिलते हैं! (हँसी)

मुरकामी: वियना में कैसा अनुभव रहा?

ओज़ावा: यह कुछ सबसे अच्छे दोस्तों के समूह की तरह है जो संगीत बनाने के लिए एक साथ आते हैं। यह मेरे लिए बहुत सहज
था।

मुरकामी: वह स्टेट ओपेरा के निदेशक थे, लेकिन ऑर्केस्ट्रा असल में फिलहारमोनिक का ही था, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ। बिलकुल, वास्तव में। लेकिन मैं फिलहारमोनिक का कंडक्टर नहीं था। मुझे वियना स्टेट ओपेरा का कंडक्टर नियुक्त किया गया था क्योंकि वियना फिलहारमोनिक में
यह पद नहीं है। फिलहारमोनिक के संगीतकार पहले वियना
स्टेट ओपेरा ऑर्केस्ट्रा में वादन करते हैं। फिर वे फिलहारमोनिक में जाते हैं। आप सीधे फिलहारमोनिक में
शामिल नहीं हो सकते।

मुरकामी: सचमुच? मुझे तो पता ही नहीं था।

ओज़ावा: पहले व्यक्ति स्टेट ओपेरा में प्रवेश लेता है और दो या तीन साल बाद दूसरे ओपेरा में जा सकता है। हालांकि, कुछ संगीतकार ओपेरा में प्रवेश करते ही फिलहारमोनिक ऑर्केस्ट्रा के साथ वादन करने लगते हैं।

मुरकामी: उस समय, बोस्टन में उनके साथ जो हुआ उसके विपरीत, उन्हें अपना समय प्रशासनिक मामलों या इस तरह की चीजों
के लिए समर्पित नहीं करना पड़ता था।

ओज़ावा: बिल्कुल। ज़ाहिर है, मैं ऑडिशन के दौरान मौजूद था, लेकिन मेरा वोट कई वोटों में से सिर्फ़ एक था। कर्मचारियों से जुड़े मामलों में मेरा कोई दखल नहीं
था। गायक अलग मामला थे, और मेरी राय का बहुत महत्व था।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, आप उस ऑर्केस्ट्रा के साथ काम करने तक ही सीमित थे जो आपको उपलब्ध कराया गया था।

ओज़ावा: हाँ।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, ऑर्केस्ट्रा को ओपेरा के संपूर्ण भाग के भीतर एक और तत्व के रूप में समझा गया, जिसे बदले
में एक व्यापक कला रूप के रूप में समझा गया।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। इससे यह सवाल उठता है कि स्टेट ओपेरा के संगीत निर्देशक ने आखिर किया क्या। मैं वहाँ और ज़्यादा समय तक रहकर और भी ओपेरा का संचालन करना
चाहता था, लेकिन मेरी सेहत बिगड़ गई और मैं ऐसा नहीं
कर पाया। आखिरकार, मैंने बहुत ज़्यादा ओपेरा का
संचालन नहीं किया, लेकिन मेरा समय बहुत अच्छा बीता।
मुझे बहुत खुशी है कि मुझे ऐसा अनुभव प्राप्त करने का अवसर मिला। मैं अक्सर सोचता हूँ कि ईश्वर ने मुझे कितने अवसर दिए हैं। मुझे ओपेरा कंपनी में काम करने
के तरीके के बारे में कोई जानकारी नहीं थी, और सीखने
का मौका मिलना ही अपने आप में अद्भुत था। कितना मज़ा
आया! मुझे ओपेरा बहुत पसंद है, और वहाँ मुझे बिना किसी
शर्त के अपनी इच्छानुसार किसी भी ओपेरा का संचालन
करने की छूट थी।

मुरकामी: मैं दो साल पहले वियना में था और मैंने आपके निर्देशन में त्चाइकोवस्की के यूजेन ओनेगिन का प्रदर्शन देखा
था। मंचन शानदार था, लेकिन जिस चीज़ ने मुझे सचमुच मंत्रमुग्ध कर दिया, वह थी ऑर्केस्ट्रा की परिष्कृत
ध्वनि। मेरे बॉक्स से, ऐसा लग रहा था मानो वह एक सजीव

प्राणी हो, जिसकी अपनी गति हो। मैंने 2008 में टोक्यो में आपके निर्देशन में इसी ओपेरा का एक और प्रदर्शन देखा था, वह भी शानदार था, लेकिन वियना वाला प्रदर्शन बिल्कुल अलग था। मैंने वहाँ कुछ अन्य ओपेरा देखने का अवसर भी लिया—कितना आनंददायक!
साठ के दशक की बात करें तो, आपने आरसीए के लिए बहुत सारी रिकॉर्डिंग की थी, है ना? मुझे मुसोर्स्की की 'पिक्चर्स एट एन एग्जिबिशन' (1967), त्चाइकोवस्की की 'फिफ्थ सिम्फनी' (1968), मोजार्ट की 'हाफनर सिम्फनी' (1969), बार्टोक का 'पियानो कॉन्सर्टो' (1969), कार्ल
ओर्फ़ की 'कार्मिना बुरना' (1969), स्ट्राविंस्की की
'द फायरबर्ड' और 'पेट्रुष्का' (1969) याद हैं। अगर
इसमें बीथोवेन की 'फिफ्थ सिम्फनी' और शुबर्ट की 'अनफिनिश्ड सिम्फनी' (1969) को भी जोड़ दें, तो सब कुछ
बेमेल सा लगता है।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। हा हा हा! मोजार्ट शिकागो ऑर्केस्ट्रा के साथ गए थे, है ना?

मुरकामी: नहीं, न्यू फिलहारमोनिया के साथ। बाकी, ज्यादातर शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ। कुछ दिन पहले हम
पीटर सर्किन के साथ बीथोवेन के पियानो कॉन्सर्टो के
बारे में बात कर रहे थे; उन्होंने भी न्यू फिलहारमोनिया के साथ ही बजाया था, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ, जी हाँ। वह बहुत ही अजीब रचना थी। मैंने उसे पहले कभी नहीं बजाया था और उसके बाद कभी नहीं बजाया।

मुरकामी: वह ओपस 61 ए मूल रूप से एक वायलिन कॉन्सर्टो था जिसे बीथोवेन ने खुद पियानो और ऑर्केस्ट्रा के लिए रूपांतरित किया था। यह कुछ ज्यादा ही खींचतान वाला
लगता है, है ना? यह उस वाद्य यंत्र के लिए बहुत उपयुक्त नहीं है।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं, लेकिन पीटर उस समय ऐसा ही था। वह अपने पिता से अलग हटकर काम करना चाहता था। वह इतना क्रांतिकारी था कि मुझे उस पर तरस आता था, क्योंकि उस
सोच के कारण वह बीथोवेन की जानी-मानी रचनाएँ नहीं बजा
पाता था, जबकि वह बजाना चाहता था। इसीलिए उसने एक ऐसी
रचना चुनी जिसे उसके पिता कभी नहीं बजाते। हालाँकि,
अपने पिता की मृत्यु के बाद, उसने उन्हीं रचनाओं को
बजाना शुरू कर दिया, जैसे कि कोरल फैंटेसी।

मुरकामी: मैं इसे सुनना पसंद करूंगा। उस दौर की रचनाओं में से, मुझे सबसे ज्यादा प्रभावित करने वाली रचना कैंटाटा कार्मिना बुरना है। एक अद्भुत रचना। एक जीवंत और
रंगीन प्रस्तुति।

ओज़ावा: अगर मैं गलत नहीं हूँ तो बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ।

मुरकामी: हाँ।

ओज़ावा: यह मेरे कंडक्टर नियुक्त होने से ठीक पहले की बात है। मैंने बर्लिन फिलहारमोनिक के साथ भी इसका प्रदर्शन
किया था, जब उस्ताद कराजन वहाँ थे। 1989 में, मैंने प्रसिद्ध नव वर्ष की पूर्व संध्या के संगीत कार्यक्रम का संचालन किया था। गायक मंडली के लिए, मैं

जापान से शिन्युकाई के सभी सदस्यों को लाया था। साइतो
किनन के साथ कार्मिना बुरना का प्रदर्शन करना अच्छा
रहेगा क्योंकि उनकी गायक मंडली बहुत अच्छी है।

मुरकामी: मुझे यह सुनकर बहुत खुशी होगी।

एक अनजान युवक भला क्या कर सकता है?
इतना असाधारण?

मुरकामी: हमने आपके युवावस्था के सारे रिकॉर्ड सुने हैं, और एक बात मुझे हैरान करती है। जब आपने साठ के दशक के मध्य
में संयुक्त राज्य अमेरिका में पदार्पण किया, तब आप
बीस वर्ष के आसपास ही थे, लेकिन रिकॉर्डिंग को देखकर
लगता है कि आप संगीत में पहले से ही निपुण थे। आपकी
संगीतमय दुनिया पहले से ही मौजूद थी, और आपमें एक
अद्भुत जीवंतता थी। जब मैं आपको सुनता हूँ, तो मेरा दिल ज़ोर से धड़कने लगता है। अभी आपमें परिपक्व होने की गुंजाइश है, लेकिन इसके अलावा, आपकी दुनिया सुव्यवस्थित, स्वतंत्र और एक अचूक आकर्षण से भरपूर है। इसमें किसी भी तरह की, कैसे कहूँ, प्रयोग और त्रुटि का कोई अंश नहीं है। मैं सोचता रहता हूँ कि यह कैसे संभव है। एक दिन आप बिना किसी संपर्क के जापान से चले गए, और अगले ही पल, आप न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक और शिकागो सिम्फनी का संचालन कर रहे थे, अपनी मौलिकता का प्रदर्शन कर रहे थे और विदेशी श्रोताओं को मंत्रमुग्ध कर रहे थे। एक युवा, अनजान व्यक्ति इतना असाधारण कैसे कर सकता है?

ओज़ावा: खैर, मुझे लगता है कि ऐसा इसलिए है क्योंकि बहुत छोटी उम्र से ही मास्टर साइतो ने मुझसे बहुत कुछ उम्मीद की
थी।

मुरकामी: लेकिन मुझे नहीं लगता कि इससे सब कुछ स्पष्ट हो जाता है। मास्टर साइतो के सभी शिष्यों ने उनके जैसे करियर
नहीं अपनाए हैं।

ओज़ावा: मुझे नहीं पता कि इसे कैसे समझाऊं...

मुरकामी: मुझे लगता है कि आपमें संगठन की असाधारण क्षमता है, विभिन्न तत्वों को एक साथ मिलाकर एक संपूर्ण इकाई
बनाने की विधि है। आप जो भी करते हैं, उसमें हमेशा एकरूपता रहती है, इसमें कोई संदेह नहीं है। क्या आपको
नहीं लगता कि यह आपकी दृढ़ इच्छाशक्ति को दर्शाता है?

ओज़ावा: मेरे दिमाग में बस यही बात आती है कि मैंने मास्टर साइतो द्वारा सिखाई गई तकनीकें बहुत छोटी उम्र से ही
सीख ली थीं। ज्यादातर निर्देशकों को उन तकनीकों को
सीखने में बहुत मुश्किल होती है।

मुरकामी: क्या तकनीकों से आपका तात्पर्य बैटन को घुमाने के विभिन्न तरीकों से है?

ओज़ावा: जी हाँ। ऑर्केस्ट्रा की तैयारी की तकनीकें। अंततः, कॉन्सर्ट के दौरान आप बैटन को कैसे हिलाते हैं, या
कैसे रोकते हैं, यह उतना महत्वपूर्ण नहीं है। यह कहना
कि इसका कोई महत्व नहीं है, अतिशयोक्ति होगी, लेकिन
चलिए मान लेते हैं कि यह बहुत जटिल नहीं है। रिहर्सल
के दौरान बैटन को हिलाने का एक विशिष्ट तरीका होता है,

और वही सबसे महत्वपूर्ण है। मैंने यह उस्ताद साइतो से
सीखा है। मुझे इस बारे में कभी कोई संदेह नहीं रहा।
उम्र के साथ मुझमें बदलाव आया है, शायद, लेकिन मूल रूप
से उतना नहीं।

मुरकामी: हालांकि, अभ्यास और अनुभव एक संगीतकार को बहुत कुछ सीखने में मदद करते हैं। उपन्यासकारों के लिए भी यही
बात लागू होती है। ऐसे में, क्या आपने यह सारा काम
अपनी युवावस्था में ही कर लिया था?

ओज़ावा: मेरे मामले में, मुझे शुरू से ही ऐसी किसी चीज़ से जूझना नहीं पड़ा। सीधे शब्दों में कहूँ तो, मुझे उस क्षेत्र
में कोई परेशानी नहीं हुई क्योंकि मेरे पास एक अच्छा
शिक्षक था। इसलिए, जब मैंने लेनी या कराजन को करीब से
संचालन करते देखा, तो मैं मोटे तौर पर समझ गया कि वे
क्या कर रहे थे, वे क्या हासिल करने की कोशिश कर रहे
थे, उनका तरीका क्या था। मैंने उन्हें देखा और उनका विश्लेषण किया, लेकिन मेरे मन में कभी भी उनकी नकल
करने का ख्याल नहीं आया। जिनके पास अपनी अच्छी तरह से
विकसित तकनीक नहीं होती, वे बस दूसरों की नकल करते
हैं। वे शैली की सतही नकल करते हैं। मेरे साथ ऐसा नहीं
हुआ।

मुरकामी: क्या नेतृत्व करना मुश्किल है?

ओज़ावा: मुश्किल? हम्म... मुझे नहीं पता क्या कहूँ। बीस साल की उम्र से पहले ही मैंने तकनीक को अच्छी तरह से समझ लिया
था। इस लिहाज़ से, शायद मैं खास था, क्योंकि मैं हाई
स्कूल के जूनियर साल से ही ऑर्केस्ट्रा का संचालन कर

रहा था। काफी लंबा समय, है ना? पेशेवर ऑर्केस्ट्रा का
संचालन करने से पहले, मैं लगभग सात साल तक शौकिया ऑर्केस्ट्रा का संचालन कर चुका था।

मुरकामी: क्या आपने हाई स्कूल में ही निर्देशन की पढ़ाई शुरू कर दी थी?

ओज़ावा: जी हाँ। उन्होंने स्कूल ऑर्केस्ट्रा का संचालन किया था।

मुराकामी: ¿ला तोहो गाकुएन ऑर्केस्ट्रा?

ओज़ावा: जी हाँ। मैंने हाई स्कूल में चार साल और विश्वविद्यालय में तीन साल पढ़ाई की। हाई स्कूल का पहला साल मैंने
सेइजो अकादमी में बिताया, फिर उसे तोहो गाकुएन में दोहराया। जब मैंने हाई स्कूल शुरू किया था तब तोहो
में संगीत विद्यालय नहीं था, इसलिए मुझे उसके खुलने
तक एक साल इंतजार करना पड़ा। उसके बाद, मैंने विश्वविद्यालय में ढाई साल बिताए। उस सात साल की अवधि के दौरान, मैंने छात्र ऑर्केस्ट्रा का संचालन किया।
बर्लिन या न्यूयॉर्क में ऑर्केस्ट्रा का संचालन करने
से पहले ही मुझे काफी अनुभव था। एक औसत कंडक्टर के पास
शायद इतना व्यापक पूर्व अनुभव न हो। मुझे लगता है कि
उस्ताद साइतो ने सोचा होगा कि यह मेरे लिए बहुत फायदेमंद होगा।

मुरकामी: ऐसे कई संगीतकार हैं जो बहुत कम उम्र से ही अपने वाद्य यंत्र के प्रति समर्पित हो जाते हैं, लेकिन ऐसे बहुत
कम लोग हैं जो कंडक्टर बनने की आकांक्षा रखते हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। मुझे अपने जैसा कोई दूसरा मामला याद नहीं है। मैं अकेला था। अगर मैं विदेशी ऑर्केस्ट्रा के साथ
संवाद स्थापित करने और भाषा अच्छी तरह से न जानते हुए
भी उनका संचालन करने में सक्षम था, तो यह उस्ताद साइतो
की बदौलत था क्योंकि मुझे संचालन की तकनीक का अच्छा
ज्ञान था।

मुरकामी: हाँ, लेकिन उससे पहले, उनके मन में यह स्पष्ट विचार रहा होगा कि वे क्या चाहते हैं और उसे कैसे प्राप्त करना
है। उदाहरण के लिए, यदि कोई कथा साहित्य लिखता है, तो
लेखन क्षमता महत्वपूर्ण है, बेशक, लेकिन मुझे लगता है
कि उससे पहले, व्यक्ति के भीतर इसे करने की प्रबल
इच्छा होनी चाहिए। उनके शुरुआती रिकॉर्डिंग को सुनकर
मुझे जो बात सबसे ज़्यादा प्रभावित करती है, वह यह है कि तब भी वे कुछ बहुत ही व्यक्तिगत, एक स्पष्ट रूप से निर्मित छवि, हमेशा बहुत ही केंद्रित भाव व्यक्त करते थे। मुझे ऐसा लगता है कि ऐसे संगीतकार बहुत कम हैं जो ऐसा कर सकते हैं। मुझे जापानी संगीतकारों के बारे में सामान्यीकरण नहीं करना चाहिए, लेकिन मुझे ऐसा लगता है कि उनके उच्च तकनीकी स्तर और किसी भी प्रकार के संगीत
की पूर्ण व्याख्या करने की उनकी निर्विवाद क्षमता के
बावजूद, वे शायद ही कभी कुछ और व्यक्त करते हैं, शायद
ही कभी कोई अलग दृष्टिकोण, कोई नया नज़रिया पेश करते
हैं। ऐसा लगता है मानो उनमें अपनी दुनिया बनाने और
उसे जनता के सामने लाने का दृढ़ संकल्प ही नहीं है।

ओज़ावा: खैर, संगीत के साथ यही सबसे बुरी बात हो सकती है। अगर आप उस जाल में फंस जाते हैं, तो आप संगीत का मूल सार ही खो

सकते हैं। आप एलिवेटर म्यूज़िक बनाने से बस एक कदम
दूर हैं, वो डरावना संगीत जो आप उन गाड़ियों में सुनते
हैं।

साक्षात्कार का अगला भाग: मौरिस पेरेस और हेरोल्ड गोम्बर्ग

मुरकामी: कुछ दिन पहले हमने मौरिस पेरेस के बारे में थोड़ी बात की थी, जो उन उपस्थित लोगों में से एक थे जब आप बर्नस्टीन के साथ थे।

ओज़ावा: ओह, जी हाँ! हमारी बातचीत के ठीक बाद, संयोग से मुझे उनसे एक संदेश मिला। उन्होंने न्यूयॉर्क में मेरे मैनेजर
को एक पुरानी तस्वीर भेजी। कार्नेगी हॉल के सामने हम
तीनों की एक तस्वीर। उसमें उन्होंने मेरी सेहत के
बारे में पूछते हुए एक नोट भी लिखा था। जाहिर तौर पर उन्होंने सुना था कि मुझे न्यूयॉर्क में होने वाले
अपने एक कॉन्सर्ट को रद्द करना पड़ा था, और इसीलिए वे
मुझे लिख रहे थे। यह ठीक परसों ही मिला। क्या संयोग
है!

मुरकामी: परसों हमारी बातचीत के बाद, मैंने ऑनलाइन थोड़ी खोजबीन की। मुझे नहीं पता था कि पेरेस प्यूर्टो रिकान
हैं। जाहिर है, वे अभी भी सक्रिय हैं। वे 1974 से 1980
तक कैनसस सिटी फिलहारमोनिक ऑर्केस्ट्रा के कंडक्टर
रहे और तब से उन्होंने दुनिया भर के अन्य ऑर्केस्ट्रा
का संचालन किया है। उनका एक बेटा है जो एक प्रसिद्ध
जैज़ ड्रमर है, पॉल पेरेस। वे जैज़ फ्यूजन बजाते हैं।

मैंने जो पेपर प्रिंट किया है उसे पढ़ें।

ओज़ावा: उन्होंने चीन में बहुत सारे कार्यक्रमों का संचालन किया है... वाह! शंघाई ओपेरा का भी।

मुराकामी: उन्होंने ड्वोरक टू ड्यूक एलिंगटन [फ्रॉम ड्वोरक टू ड्यूक एलिंगटन] नामक एक पुस्तक भी प्रकाशित की है।

ओज़ावा: जी हाँ, वह ड्यूक एलिंगटन के अच्छे दोस्त थे। यह आश्चर्यजनक है कि आप यह सारी जानकारी जुटाने में
सक्षम रहे।

मुरकामी: उनका नाम विकिपीडिया पर है, लेकिन मुझे यकीन नहीं है कि जानकारी पूरी तरह सही है। मैंने हैरोल्ड गोम्बर्ग
के बारे में भी जानकारी ली। उनके छोटे भाई बोस्टन
सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा में प्रमुख ओबो वादक हैं।

ओज़ावा: जी हाँ, जी हाँ। उनका नाम राल्फ है। वे कई सालों से बोस्टन में रह रहे हैं। उनके बड़े भाई न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक में प्रिंसिपल ओबो वादक हैं।

मुरकामी: यह दुर्लभ है कि दो भाई एक ही वाद्य यंत्र के लिए खुद को समर्पित करें और उससे भी बड़ी बात, समान सफलता प्राप्त करें।

ओज़ावा: हाँ, बहुत अजीब। वे दोनों ही बहुत अच्छे थे। राल्फ की पत्नी बोस्टन बैले स्कूल की निदेशक थीं, एक बहुत प्रसिद्ध महिला। हेरोल्ड उन सबमें सबसे सनकी था।
उसकी एक खूबसूरत बेटी थी जिसकी शादी वह क्लॉडियो अब्बाडो से करवाना चाहता था।

मुरकामी: आपके बाद अब्बाडो न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक में सहायक थे, है ना?

ओज़ावा: हां, तब मैं अविवाहित था, और मैं इन सब झंझटों में फंस गया। यह बहुत अजीब था। (हंसते हुए)

मुरकामी: मुझे पता चला है कि जब आप एक युवा सहायक थे, तब हेरोल्ड गोम्बर्ग को आपका एक प्रदर्शन बहुत पसंद आया था और उन्होंने आपको अपनी एक रिकॉर्डिंग का संचालन करने के
लिए चुना था।

ओज़ावा: जी हाँ। उन्होंने मुझे लेनी के स्थान पर तोशिरो मायुज़ुमी की बैकेनेल और स्ट्राविंस्की की द फायरबर्ड का संचालन करते देखा था। तभी उन्होंने मुझे
यह नौकरी की पेशकश की।

मुरकामी: वे लंबे समय तक न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के प्रमुख ओबो वादक रहे। मेरी जानकारी के अनुसार चौंतीस साल तक।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन उनका निधन बहुत पहले हो गया था। राल्फ का भी। 2006 में। हेरोल्ड की पत्नी, मार्गरेट, वीणा वादक थीं
और संगीत रचना भी करती थीं। वह बहुत प्रसिद्ध थीं।
उन्हें इटली बहुत पसंद था और कैप्री में उनका एक
सुंदर घर था जहाँ वे गर्मियों की छुट्टियाँ बिताते
थे। उन्होंने मुझे एक बार आमंत्रित किया था। मैं
फ्रांस में संगीत कार्यक्रम का संचालन कर रहा था और
मेरे पास काफी खाली समय था। मैंने ट्रेन से नेपल्स तक
का सफर किया और वहाँ से फेरी से कैप्री गया। उन्होंने
एक पुराने घर का जीर्णोद्धार करवाया था। उन्हें चित्रकारी करना बहुत पसंद था। कितनी प्यारी यादें!

मुरकामी: जाहिर तौर पर, उनकी मृत्यु कैप्री में दिल का दौरा पड़ने से हुई।

ओज़ावा: सचमुच? वह मुझसे बीस साल बड़े थे।

अंतराल III
यूजीन ओरमंडी की छड़ी

ओज़ावा: यूजीन ओरमंडी एक बेहद दयालु व्यक्ति थे। किसी कारणवश, वे मुझे पसंद करते थे और मुझे कई बार फिलाडेल्फिया ऑर्केस्ट्रा में अतिथि कंडक्टर के रूप में आमंत्रित
करते थे, जहाँ वे मुख्य कंडक्टर थे। इससे मुझे बहुत
मदद मिली। टोरंटो में मेरा वेतन बहुत कम था, लेकिन फिलाडेल्फिया ऑर्केस्ट्रा के पास पर्याप्त धन था और
वे अच्छा वेतन देते थे। ओरमंडी मुझ पर बहुत भरोसा करते थे, और जब मैं उनके साथ था, तो उन्होंने मुझे अपना कार्यालय भी इस्तेमाल करने दिया।
एक बार उन्होंने मुझे अपनी एक लाठी दी, जो एक अनोखी चीज़ थी, खास उनके लिए बनी थी, इस्तेमाल करने में बहुत आसान। उस समय मेरे पास इतने कम पैसे थे कि मैं अपने लिए खास लाठी बनवाने का सपना भी नहीं देख सकता था। खैर, बात ये है कि एक बार मैंने उनके दफ्तर की एक दराज खोली और उसमें एक जैसी कई लाठियाँ मिलीं। मैंने सोचा कि अगर कुछ गायब हो जाएँ तो उन्हें पता नहीं चलेगा, इसलिए बिना कुछ कहे मैंने तीन लाठियाँ ले लीं। लेकिन उन्होंने मुझे पकड़ लिया। (हँसी) उनकी एक भयानक सेक्रेटरी थी जो किसी चुड़ैल जैसी लगती थी। उसने शायद सारी लाठियाँ गिन रखी थीं, और एक दिन उसने मुझसे पूछा, "क्या तुमने इन्हें चुराया है?" मेरे पास कबूल करने के अलावा कोई चारा नहीं था। "हाँ, मुझे माफ़ करना। मैंने ही चुराई हैं।" (हँसी)
मुरकामी: और दराज में कितनी लाठियाँ थीं?

ओज़ावा: मुझे नहीं पता, लगभग दस।
मुरकामी: अगर उसने कुल दस में से तीन चुराए थे, तो वे उसे कैसे नहीं पकड़ पाए? (हंसी) क्या वे इतने अच्छे थे कि जोखिम
उठाना जायज़ था?
ओज़ावा: जी हाँ, बहुत बढ़िया। ऐसा लग रहा था जैसे किसी मछली पकड़ने वाली छड़ी का ऊपरी हिस्सा काटकर उस पर कॉर्क
लगा दिया गया हो, बहुत लचीला, कुछ खास। फिर ओरमंडी ने
बड़ी विनम्रता से मुझे बताया कि मैं इन्हें कहाँ से
ऑर्डर कर सकता हूँ।
मुरकामी: सबको यह बताते हुए उसे खूब मजा आया होगा: "ओजावा ने दराज से तीन लाठियां चुराईं!" (हंसी)

चौथी बातचीत
गुस्ताव महलर के संगीत के बारे में

यह साक्षात्कार 22 फरवरी, 2011 को मध्य टोक्यो स्थित मेरे कार्यालय में हुआ था। कुछ दिनों बाद हमने कुछ विवरणों पर चर्चा करने के लिए एक संक्षिप्त साक्षात्कार किया। गुस्ताव महलर के बारे में बहुत कुछ बात करनी थी। बातचीत के दौरान, मुझे ओज़ावा के लिए महलर के संगीत की महत्ता समझ में आई। मैं स्वीकार करता हूँ कि मुझे लंबे समय तक ऑस्ट्रियाई संगीतकार पसंद नहीं थे, लेकिन जीवन के एक मोड़ पर उनका संगीत मुझे भाने लगा। खैर, मुझे तब बहुत आश्चर्य हुआ जब ओज़ावा ने स्वीकार किया कि एक नई रचना का स्कोर पढ़ते ही वे भावुक हो गए। क्या यह सचमुच संभव है?

साइतो किनन सबसे आगे

मुरकामी: पिछली बार जब हम मिले थे, तब मैं उनसे यह पूछना चाहता था, लेकिन भूल गया। साइतो किनन एक स्थायी ऑर्केस्ट्रा
नहीं है। वे साल में एक बार मिलते हैं, और कुछ सदस्य
बदलते रहते हैं। फिर भी, उनकी संगीत शैली हमेशा बहुत सामंजस्यपूर्ण होती है।

ओज़ावा: जी हाँ। जब तक मैं कंडक्टर हूँ, मुझे विश्वास है कि यह निरंतरता बनी रहेगी। इसके अलावा, यह एक ऐसा ऑर्केस्ट्रा है जहाँ स्ट्रिंग सेक्शन बहुत महत्वपूर्ण और बेहद सक्षम है। हम इसी बात को ध्यान
में रखते हुए संगीत का चयन करते हैं। उदाहरण के लिए,
महलर के मामले में, यह पहला, नौवां... और दूसरा भी होगा।

मुरकामी: क्या अक्सर साथ में न बजाने के बावजूद उस ध्वनि को संरक्षित करना संभव है?

ओज़ावा: अगर हम बदलावों की बात करें, तो मेरा मानना है कि सबसे बड़ा बदलाव ओबो वादन में हुआ है। हमारे साथ लंबे समय
तक वादन करने के बाद, फुमियाकी मियामोतो कुछ साल पहले सेवानिवृत्त हो गए। उन्होंने अपने उत्तराधिकारी को
कुछ समय तक प्रशिक्षित किया, लेकिन उनके जाने के बाद,
हमें कोई स्थायी ओबो वादक नहीं मिल सका। फिर हमें एक
शानदार फ्रांसीसी वादक मिला, जिसने हाल ही में बर्लियोज़ की सिम्फनी फैंटास्टिक प्रस्तुत की, और इस
तरह हम धीरे-धीरे अपनी मूल ध्वनि के करीब पहुँच रहे
हैं।

मुरकामी: अगर आपकी जगह कोई और संचालन करे, तो क्या ध्वनि में बहुत बदलाव आता है?

ओज़ावा: मुझे लगता है ऐसा ही है। लोग यही कहते हैं। इसमें बदलाव आते रहते हैं, लेकिन साइतो किनन में तार वाद्ययंत्रों
का तंत्र बहुत ही सुस्थापित है। इस ऑर्केस्ट्रा की
नींव उस्ताद साइतो के शिष्यों ने रखी थी। दुनिया में
साइतो किनन जैसी संरचना वाले बहुत कम ऑर्केस्ट्रा
हैं, लेकिन हमारी मुख्य विशेषता तार वाद्ययंत्रों का
तंत्र ही है। वे बहुत अच्छी तरह से तैयार हैं; वे बहुत
उच्च स्तर पर हैं।

मुरकामी: साइतो किनन उन मौसमी ऑर्केस्ट्रा में से पहला था, है ना?

ओज़ावा: शायद। मुझे नहीं लगता कि जब हमने इसे बनाया था, तब दुनिया में कहीं भी इसके जैसा कुछ था। महलर चैंबर ऑर्केस्ट्रा, ल्यूसर्न चैंबर ऑर्केस्ट्रा, डॉयचे कामर—ये सभी साइतो किनन के बाद बने थे। लेकिन, आप
जानते हैं, शुरुआत में हमें बहुत सारी नकारात्मक प्रतिक्रियाएँ मिलीं। लोगों ने कहा कि हम बस कुछ ऐसे
लोगों का समूह हैं जो अच्छा संगीत नहीं बना सकते।
बेशक, कुछ सकारात्मक राय भी थीं।

मुरकामी: असल में तो सिर्फ एक बार मिलने का ही विचार था, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ। 1984 में, प्रोफ़ेसर साइतो के पूर्व छात्रों ने उनकी पुण्यतिथि की दसवीं बरसी पर एक स्मारक ऑर्केस्ट्रा का गठन किया। हमने टोक्यो के बुंका
काइकन और नवनिर्मित ओसाका सिम्फनी हॉल में संगीत कार्यक्रम प्रस्तुत किए। तब हमें एहसास हुआ कि हम
अच्छा प्रदर्शन कर रहे हैं और हमने इसे जारी रखने का
निर्णय लिया। हमें यह विचार आया कि हम इस ऑर्केस्ट्रा
को दुनिया में कहीं भी ले जा सकते हैं।

मुरकामी: कहने का तात्पर्य यह है कि शुरुआत में उन्हें यह उम्मीद भी नहीं थी कि वे अक्सर एक साथ मिलेंगे या
विदेश यात्रा करेंगे।

ओज़ावा: बिलकुल नहीं। हमने इसके बारे में कभी सोचा भी नहीं।

मुरकामी: और अंत में, साइतो किनन प्रणाली हर जगह एक चलन बन गई।

हालात मुश्किल होने पर बर्नस्टीन के साथ वापस लौटना पड़ा।
कॉन महलर

मुरकामी: वैसे, आपने कभी मास्टर साइतो से महलर का अध्ययन नहीं किया, है ना?

ओज़ावा: नहीं, कभी नहीं।

मुरकामी: क्यों? युग के कारण?

ओज़ावा: खैर, आप जानते ही हैं। बर्नस्टीन द्वारा साठ के दशक के पूर्वार्ध में पूरे उत्साह के साथ महलर के संगीत को
अपनाने से पहले बहुत कम लोग इसमें रुचि रखते थे।
ब्रूनो वाल्टर जैसे कुछ लोग थे, बेशक, लेकिन वाल्टर के
अलावा शायद ही कोई उनमें रुचि रखता था।

मुरकामी: मैंने साठ के दशक के मध्य में शास्त्रीय संगीत सुनना शुरू किया, लेकिन उस समय महलर की सिम्फनीज़ बिल्कुल
भी लोकप्रिय नहीं थीं। रिकॉर्ड कैटलॉग में ज़्यादा
से ज़्यादा केवल पहली, टाइटन, दूसरी, पुनरुत्थान और
दास लीड वॉन डेर एर्डे (धरती का गीत) ही मिल पाती थीं।
उन्हें शायद ही कभी सुना जाता था, और मुझे नहीं लगता
कि उन्हें कभी लाइव प्रस्तुत किया गया था। जब मैं आज
के युवाओं को यह बताता हूँ, तो वे सभी आश्चर्यचकित हो
जाते हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। महलर बहुत लोकप्रिय नहीं थे। उस्ताद कराजन दास लीड वॉन डेर एर्डे बजाते थे और हमें उसका
अध्ययन करवाते थे, लेकिन उन्होंने उनकी किसी भी सिम्फनी में कोई बदलाव नहीं किया।

मुरकामी: क्या बोहम ने अपनी सिम्फनी का प्रदर्शन भी नहीं किया था?

OZAWA: No, en absoluto.

मुराकामी: ¿वाई टैम्पोको फर्टवांग्लर?

ओज़ावा: नहीं, वो भी नहीं। उसने तो सब कुछ ब्रुकनर के लिए ही किया... आप जानते हैं, मैंने वाल्टर का महलर कभी नहीं
सुना।

मुरकामी: कुछ दिन पहले मैंने विलेम मेंगेलबर्ग और कॉन्सर्टगेबॉव ऑर्केस्ट्रा के साथ 1939 में रिकॉर्ड
की गई महलर की कई रचनाओं की एक रिकॉर्डिंग सुनी।

ओज़ावा: सचमुच? मुझे तो पता ही नहीं था कि ऐसी कोई चीज़ भी होती है।

मुरकामी: यह चौथी सिम्फनी थी। ध्वनि बहुत पुरानी लग रही थी, जो कि अपेक्षित था। मैंने 1938 में वियना में ब्रूनो
वाल्टर को नौवीं सिम्फनी का संचालन करते हुए भी सुना
था, नाज़ियों से भागने से ठीक पहले। वाल्टर और मेंगेलबर्ग दोनों के प्रदर्शनों के बारे में मेरी
समग्र धारणा यह थी कि दोनों की ध्वनि बहुत पुरानी लग
रही थी। मैं केवल रिकॉर्डिंग की गुणवत्ता की बात नहीं कर रहा हूँ, बल्कि स्वरों की भी। दोनों स्वयं महलर के शिष्य थे, और उनकी व्याख्याओं का ऐतिहासिक महत्व हो सकता है, लेकिन आज वे बहुत कर्कश लगती हैं। बाद में, वाल्टर ने स्टीरियो में पुनः रिकॉर्डिंग की, और ऐसा करके उन्होंने महलर के संगीत के पुनरुद्धार की नींव रखी। फिर बर्नस्टीन अपनी भावपूर्ण व्याख्याओं के साथ आए।

ओज़ावा: यह ठीक उसी समय हुआ जब मैं उनका सहायक था। उस समय, वह लंदन और न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक ऑर्केस्ट्रा के साथ
महलर की संपूर्ण रचनाओं की रिकॉर्डिंग कर रहे थे।

मुरकामी: उस समय, अमेरिकी प्रशंसक भी आमतौर पर महलर को नहीं सुनते थे, है ना?

ओज़ावा: लगभग कभी नहीं। लेनी उन रिकॉर्डिंग को लेकर बहुत ज़िद करते थे। उन्होंने कॉन्सर्ट साइकल से शुरुआत की और
उन्हें एक साथ रिकॉर्ड किया। हो सकता है उन्होंने
अपनी सभी रचनाएँ प्रस्तुत न की हों, लेकिन साइकल को दो
बार दोहराया गया। फिर वे वियना गए और वियना फिलहारमोनिक के साथ भी ऐसा ही किया। मैं लगभग साठ के
दशक के उत्तरार्ध की बात कर रहा हूँ।

मुरकामी: यह न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक छोड़ने के बाद ही हुआ होगा, है ना?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन मैं इसे प्रस्तुत करने के लिए पहले ही वियना जा चुका था। यह मेरे अवकाश वर्ष के दौरान था।

मुरकामी: इससे मुझे याद आया कि उस दौरान आप ही सब कुछ संभाल रही थीं। आपने कुछ दिन पहले इसका जिक्र किया था, हाँ, सही
कहा। अपने घर की भी ज़िम्मेदारी आप ही संभाल रही थीं?

ओज़ावा: नहीं, केवल ऑर्केस्ट्रा से।

मुरकामी: वह क्या कर रहा था?

ओज़ावा: मैंने इसका संचालन कुछ बार किया, लेकिन बहुत बार नहीं। मैं मुख्य रूप से गायन मंडलियों का प्रभारी था। मैंने
कई संचालकों को आमंत्रित किया, जैसे जोसेफ क्रिप्स,

विलियम स्टाइनबर्ग, और... उस दूसरे का नाम क्या था, वह
सुंदर अमेरिकी जो कम उम्र में ही मर गया...

मुरकामी: एक आकर्षक अमेरिकी निर्देशक जिनकी कम उम्र में ही मृत्यु हो गई...

ओज़ावा: वह कैसा था...? थॉमस... थॉमस जैसा कुछ।

मुरकामी: कप्तान?

ओज़ावा: बिल्कुल सही! थॉमस शिप्स। वह एक बेहद आकर्षक नौजवान थे, लेनी के अच्छे दोस्त थे और फ्लोरिडा की एक खूबसूरत
अमीर घराने की वारिस से शादीशुदा थे। उन्होंने जियान
कार्लो मेनोटी के साथ इटली में स्पोलेटो महोत्सव की स्थापना की थी, लेकिन मुझे लगता है कि उनकी मृत्यु
चालीस वर्ष की आयु में ही हो गई थी। तो, हमारे पास क्रिप्स, स्टाइनबर्ग, शिप्स थे, और मुझे लगता है कि एक और भी थे। उनका नाम क्या था? मुझे याद नहीं आ रहा। खैर, कुल मिलाकर चार अतिथि कंडक्टर थे। मैंने सब कुछ व्यवस्थित किया। उदाहरण के लिए, स्टाइनबर्ग ने बीथोवेन की नौवीं सिम्फनी का संचालन किया, और मैं गायक मंडलियों का प्रभारी था। उनमें से प्रत्येक छह सप्ताह के लिए वहाँ था, और मैं प्रति सत्र निर्धारित दो नियमित संगीत कार्यक्रमों के लिए जिम्मेदार था। इस तरह, मैं सहायक कंडक्टर के रूप में काम करता रहा और बीच-बीच में खाली जगहों को भरता रहा। मैंने उस अनुभव से बहुत कुछ सीखा और शिप्स और स्टाइनबर्ग के साथ मेरी बहुत अच्छी दोस्ती हो गई। हम अक्सर साथ में डिनर पर जाते थे। क्रिप्स से मेरे संपर्क के चलते, उन्होंने

सैन फ्रांसिस्को सिम्फनी के कंडक्टर पद के लिए मेरी सिफारिश की। आपको पता ही होगा कि न्यूयॉर्क के बाद
मैं टोरंटो चला गया था। क्रिप्स सैन फ्रांसिस्को में
लगभग पाँच साल तक निदेशक रहे, और उनके जाने से पहले उन्होंने मेरा नाम सुझाया। इसीलिए मैं टोरंटो से सैन फ्रांसिस्को चला गया।

मुरकामी: मैं पहले कह रहा था कि लेनी ने एक साल का अवकाश लिया था।

ओज़ावा: हाँ। वह पूरे एक साल के लिए खेल से बाहर रहे। 1964-1965 का सीज़न।

मुरकामी: और उस दौरान आप मुख्य रूप से ऑर्केस्ट्रा के प्रबंधन के लिए समर्पित थे।

ओज़ावा: जी हाँ। मैं सहायक निर्देशक था, लेकिन मैंने कर्मचारियों से जुड़े मामलों में दखल नहीं दिया।
मैंने ऐसा करने से इनकार कर दिया क्योंकि मुझे यह काम बिल्कुल पसंद नहीं था। मैंने कास्टिंग भी नहीं की।
मैंने छोटे-मोटे काम तो संभाले, लेकिन फिर भी यह बहुत मुश्किल था।

मुरकामी: टोरंटो जाने से पहले ये सब।

ओज़ावा: हाँ, यह लगभग एक साल पहले की बात होगी। काम खत्म होते ही मैं वहाँ से चला गया था।

मुरकामी: और बर्नस्टीन? क्या वह उस पूरे समय वियना में ही थे?

ओज़ावा: जी हाँ। उन्हें आराम करने और रचना करने के लिए अवकाश लेना था, लेकिन सच्चाई यह है कि उन्होंने वियना में

बहुत सारे संगीत कार्यक्रम भी संचालित किए, जिससे काफी हलचल मच गई। न्यूयॉर्क में लोग शिकायत कर रहे थे क्योंकि उन्हें अवकाश देने का कारण रचना करना था, और फिर अचानक उन्हें वियना से प्रस्ताव मिला और वे वहाँ चले गए। उन्होंने बीथोवेन के फिदेलियो का संचालन किया। यह शहर के एक पुराने थिएटर, थिएटर एन डेर विएन
में हुआ था, वही थिएटर जहाँ 1805 में ओपेरा का प्रीमियर हुआ था। मुझे याद है कि मुझे वियना में कुछ
काम था और मैं उन्हें देखने गया था। और तो और, मैं
कार्ल बोहम के ठीक बगल में बैठा था।

मुरकामी: अविश्वसनीय!

ओज़ावा: मुझे लगता है कि असल में उन्होंने ही मुझे टिकट दिया था। जी हाँ, उनकी पत्नी ने। उनकी पत्नी ने ही। उस समय
मेरे पास पैसे नहीं थे। मैं वियना में संगीत कार्यक्रम का संचालन करने गया था, लेकिन उन्होंने नाममात्र का ही भुगतान किया, और अमेरिका से यात्रा
बहुत महंगी थी। शायद उन्होंने मुझ पर दया करके मुझे
टिकट दे दिया। कॉन्सर्ट के बाद, मैं बोहम के साथ लेनी
के ड्रेसिंग रूम में गया। मैंने उनकी बातचीत बड़े चाव
से सुनी, लेकिन फिदेलियो के बारे में एक शब्द भी नहीं।
मतलब, मुझे आश्चर्य हुआ, क्योंकि बोहम फिदेलियो के
संगीत के माहिर थे।

मुरकामी: बिल्कुल सही।

ओज़ावा: जब वो निस्से थिएटर में फिदेलियो का प्रदर्शन करने जापान आए थे, तब मैंने उनके सहायक के रूप में काम किया

था। मुझे लगा था कि ओपेरा के बारे में बात शुरू होते
ही बातचीत में जान आ जाएगी, लेकिन उन्होंने एक शब्द भी
नहीं बोला। (हंसी) मुझे अब याद नहीं कि उन्होंने किस
बारे में बात की थी—खाने के बारे में या उस थिएटर के
बारे में। कुछ ऐसा ही। मामूली बातें।

मुरकामी: शायद वे जानबूझकर उस विषय पर बात करने से बच रहे थे।

ओज़ावा: मुझे नहीं पता। आज भी यह मुझे अजीब लगता है।

मुरकामी: आपने पहले बताया था कि बर्नस्टीन ने वियना में महलर की रचनाएँ भी प्रस्तुत की थीं, है ना?

ओज़ावा: हाँ, मुझे लगता है ऐसा ही है। यह एक ही समय पर तो नहीं हुआ था, लेकिन जब उन्होंने द्वितीय सिम्फनी रिकॉर्ड
की थी, तब मैं भी वियना में ही था। मैं फिलहारमोनिक के
नियमित संगीत कार्यक्रमों का संचालन कर रहा था, और जब
भी ऑर्केस्ट्रा खाली होता था, वे इसका फायदा उठाकर
उसी ऑर्केस्ट्रा के साथ एल्बम रिकॉर्ड करते थे। यह कोलंबिया रिकॉर्ड्स के लिए था। मुझे यकीन है कि ऐसा इसलिए हुआ क्योंकि मेरे अच्छे दोस्त जॉन मैक्लुर ही कंडक्टर थे। दूसरे शब्दों में, ऑर्केस्ट्रा के
नियमित संगीत कार्यक्रमों के लिए मैं ही उनका कंडक्टर था, और अन्य कंडक्टरों के साथ वे टेलीविजन के
लिए एल्बम और अन्य चीजें रिकॉर्ड करते थे।

मुरकामी: यह कब हुआ था?

ओज़ावा: यह सत्तर के दशक की शुरुआत की बात होगी, क्योंकि उसी समय मेरी पहली बेटी सेइरा का जन्म हुआ था। लेनी होटल सैचर

में ठहरे हुए थे और हम इंपीरियल होटल में। हम हमेशा इंपीरियल होटल में ही ठहरते थे क्योंकि फिलहारमोनिक में काम करने वालों को वे बड़ी छूट देते थे। लेनी बच्ची से मिलने आए। जैसे ही उन्होंने उसे देखा, उन्होंने उसे गोद में उठाकर हवा में उछाल दिया। उनके
अनुसार, वह बच्चों के साथ बहुत अच्छे से पेश आते थे,
लेकिन मेरी पत्नी वेरा को तो लगभग दौरा ही पड़ गया। उन्होंने मुझसे पूछा, "उसे दुनिया में लाने के लिए
मैंने जितनी मेहनत की, उसके बाद वह ऐसा कैसे कर सकते
हैं!" (हंसी)

मुरकामी: खैर, इससे उन्हें कोई नुकसान नहीं हुआ लगता। ज़ाहिर है, उनका बचपन बिना किसी परेशानी के बीता। (हंसी)
मैंने वियना फिलहारमोनिक की रिकॉर्डिंग के वो वीडियो
कभी नहीं देखे। उसी समय के आसपास, उन्होंने लंदन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ अपनी दूसरी सिम्फनी की
वीडियो रिकॉर्डिंग भी की थी। मुझे लगता है कि जॉन
मैक्लुर ही इसके निर्माता थे। इसकी रिकॉर्डिंग एक
चर्च में दर्शकों के सामने हुई थी, लेकिन उन्होंने
कभी इसकी रिकॉर्डिंग रिलीज़ नहीं की।

ओज़ावा: खैर, उन्होंने शायद वियना में टेलीविजन के लिए भी रिकॉर्डिंग की होगी, किसी स्टूडियो में नहीं, बल्कि
कहीं और। खैर, मुझे यकीन है कि बर्नस्टीन ने वियना फिलहारमोनिक के साथ महलर की दूसरी सिम्फनी प्रस्तुत
की थी। उनकी पत्नी फेलिशिया भी वहाँ मौजूद थीं। वह
बेहद खूबसूरत महिला थीं। वह चिली की थीं और मुझे याद
है कि उनकी त्वचा बहुत गोरी थी। वह एक अभिनेत्री रह

चुकी थीं। वह सचमुच बहुत सुंदर थीं। वेरा और फेलिशिया
अच्छी दोस्त बन गईं। हम इतने गरीब थे कि फेलिशिया
मेरी पत्नी को अपने कुछ कपड़े दे देती थीं। वह कहती
थीं, "मुझे पता है तुम्हें अच्छे कपड़े पसंद हैं।"
संयोग से, दोनों का नाप एक ही था।

मुरकामी: प्रदर्शन कैसा रहा?

ओज़ावा: मुझे तो यह असाधारण लगा, लेकिन वह बहुत घबराया हुआ था। हम आम तौर पर कॉन्सर्ट से एक रात पहले साथ में डिनर और ड्रिंक्स करते थे, लेकिन उस रात हमने ऐसा नहीं किया।
हमने इसे किसी और दिन करने का फैसला किया।

मुरकामी: 1960 के दशक में दर्शकों ने बर्नस्टीन के जोशीले प्रदर्शनों पर कैसी प्रतिक्रिया दी?

ओज़ावा: अगर मैं वियना में सुनी गई दूसरी सिम्फनी की बात करूं, तो मैं आपको बता दूं कि श्रोताओं की प्रतिक्रिया बेहद उत्साहजनक थी। बाद में मैंने उसी सिम्फनी का संचालन टैंगलवुड में किया, और वहाँ भी प्रतिक्रिया बहुत सकारात्मक रही। मुझे याद है कि मैंने सोचा था, "माहलर
के संगीत के प्रति कितनी अद्भुत प्रतिक्रिया है!" ऐसा
लगता है कि वहाँ इसे पहली बार सुना गया था।

मुरकामी: और न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक की क्या प्रतिक्रिया थी?

ओज़ावा: मुझे ठीक से याद नहीं है। (वह सोच-विचार करते हुए रुकते हैं।) हम्म... मुझे लगता है कि अखबार ने सकारात्मक और नकारात्मक दोनों तरह की राय प्रकाशित की थीं। बर्नस्टीन के लिए दुर्भाग्य की बात यह थी कि

न्यूयॉर्क टाइम्स में शॉन बर्ग या इसी तरह का कोई
संगीत समीक्षक था, जो उनके हर काम से नफरत करता था। वह
उनका कट्टर दुश्मन लगता था।

मुरकामी: ओह, जी हाँ! उनका नाम हेरोल्ड शॉनबर्ग था। वे एक प्रसिद्ध आलोचक थे। मैंने उनकी एक किताब पढ़ी थी।

ओज़ावा: यह एक अजीब कहानी है। 1960 में, जब मैं अभी भी छात्र था, मैंने टैंगलवुड में एक छात्र ऑर्केस्ट्रा का संचालन
किया, जहाँ हमने डेबुसी का ला मेर प्रस्तुत किया।
हमने संचालन को तीन भागों में विभाजित किया था, और
मैंने अंतिम भाग का संचालन किया। हमने त्चाइकोवस्की
की चौथी सिम्फनी का भी संचालन किया। उस समय हमने इसे
चार भागों में विभाजित किया था, और मैंने फिर से अंतिम भाग का संचालन किया। अगले दिन शोएनबर्ग के एक साथी ने न्यूयॉर्क टाइम्स में एक लेख प्रकाशित किया। वह बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा को सुनने के लिए टैंगलवुड गए थे, लेकिन उन्होंने हमारे संगीत कार्यक्रम का भी उल्लेख किया। मेरे बारे में उन्होंने लिखा: "जनता को इस कंडक्टर का नाम याद रखना
चाहिए।"

मुरकामी: कितना भाग्यशाली!

ओज़ावा: जी हाँ। यह मेरे लिए काफ़ी हैरानी की बात थी, लेकिन फिर उन्होंने मुझे और भी ज़्यादा आश्चर्यचकित कर दिया। उन्होंने ऑर्केस्ट्रा के सचिव को फ़ोन करने की ज़हमत
उठाई और फिर मुझसे व्यक्तिगत रूप से मिलने आए। उन्होंने मुझसे पूछा कि क्या मैं कभी न्यूयॉर्क आऊँ

तो उनसे मिलने आ सकता हूँ। वे आम तौर पर इस तरह के निमंत्रण देने वाले व्यक्ति नहीं थे। संयोगवश, कुछ समय बाद मुझे किसी काम से न्यूयॉर्क जाना पड़ा। उस शहर में यह मेरी पहली यात्रा थी। मैंने उन्हें फ़ोन किया ताकि इस यात्रा का फ़ायदा उठाकर अख़बार का कार्यालय देख सकूँ। उन्होंने मुझे समाचार कक्ष
घुमाने के लिए काफ़ी समय निकाला। मुलाक़ात दो-तीन
घंटे चली: "इस तरफ़ समापन खंड है, उस तरफ़ संगीत खंड
है, वहाँ संस्कृति खंड है..." उन्होंने मुझे चाय पर आमंत्रित किया।

मुरकामी: वाह! तो उसे तुम पसंद आ गई।

ओज़ावा: अविश्वसनीय है ना? जब मुझे लेनी का सहायक नियुक्त किया गया, तो वह उस कहानी को लेकर मुझे चिढ़ाते रहते थे।
उन्हें हमेशा आश्चर्य होता था कि जो व्यक्ति लगातार
उन पर तीखे हमले करता था, वह मेरे बारे में इतनी सकारात्मक बातें कैसे कह सकता है। वह बर्नस्टीन के
प्रति हमेशा सख्त थे, लेकिन मेरे प्रति बहुत दयालु
थे। शायद उन्हें लगा कि उन्होंने एक सितारे को खोज
लिया है।

मुरकामी: न्यूयॉर्क टाइम्स के संगीत और थिएटर समीक्षक बहुत प्रभावशाली थे, है ना?

ओज़ावा: हाँ। मुझे नहीं पता कि अब हालात कैसे हैं, लेकिन उस समय तो निश्चित रूप से ऐसे ही थे।

मुरकामी: न्यूयॉर्क में हुए तमाम हमलों के बाद, बर्नस्टीन वियना चले गए, जहाँ उनका खुले दिल से स्वागत किया गया।

मुझे लगता है कि इससे उन्हें बहुत खुशी हुई होगी,
लेकिन फिर भी न्यूयॉर्क में क्या हो रहा है, इस बारे
में उनकी जिज्ञासा कम नहीं हुई। अंततः, उन्होंने
यूरोप में ही अपना ठिकाना बनाने का फैसला किया। कम से
कम, मैंने उनकी जीवनी में यही पढ़ा है।

ओज़ावा: मुझे ज़्यादा जानकारी नहीं है। उस समय मेरी अंग्रेज़ी अच्छी नहीं थी और मैं हालात पूरी तरह समझ नहीं पाया
था, लेकिन लेनी बहुत लोकप्रिय थे और उनके कॉन्सर्ट
हमेशा हाउसफुल रहते थे। कोलंबिया के साथ उन्होंने एक
के बाद एक एल्बम रिलीज़ करना शुरू किया और वेस्ट साइड
स्टोरी फ़िल्म के बाद उन्हें ज़बरदस्त सफलता मिली।
उस समय मैंने उनके ग्लैमरस पहलू पर काफ़ी ध्यान दिया
था। खैर, आने वाले वर्षों में भी उनका वियना फिलहारमोनिक के साथ अच्छा रिश्ता बना रहा।

मुरकामी: न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के बाद, उन्होंने कभी किसी अन्य ऑर्केस्ट्रा का संचालन नहीं किया, है ना?

ओज़ावा: नहीं, कभी नहीं।

मुरकामी: मुझे लगता है कि उसने इन सब चीजों को खत्म करने का फैसला किया।

ओज़ावा: सच कहूँ तो मुझे नहीं पता।

मुरकामी: आपकी बातों से ऐसा नहीं लगता कि बर्नस्टीन का चरित्र प्रबंधन के लिए उपयुक्त था, और न ही ऐसा लगता है कि उन्होंने अपने अधिकार का इस्तेमाल खुद को अभिव्यक्त
करने और ना कहने के लिए किया।

ओज़ावा: यह सच है। वह खुलकर, आमने-सामने, किसी को चेतावनी देने या डांटने में माहिर नहीं थे। उन्होंने कभी ऐसा नहीं
किया। इसके विपरीत, वह हर किसी से राय पूछते थे। जब
मैं उनका सहायक था, तो वह संगीत कार्यक्रमों के बाद
हमेशा मुझसे कहते थे, "अरे सेइजी, क्या हमने अभी जो ब्रह्म्स की दूसरी सिम्फनी बजाई, उसकी गति ठीक थी?" इस
तरह की बातें। मुझे हमेशा आश्चर्य होता था कि वह
मुझसे ऐसा पूछते हैं, और मुझे उन्हें जवाब देने में मुश्किल होती थी। इसीलिए मुझे उनके प्रदर्शनों पर
बहुत ध्यान देना पड़ता था। अगर मैं ऐसा नहीं करता, तो
जब वह मुझसे राय पूछते, तो मुझे समझ नहीं आता कि कहाँ
छिपूँ। (हंसी)

मुरकामी: क्या सच में ऐसा ही था? क्या वह लोगों की राय को इतना महत्व देता था?

ओज़ावा: हाँ। उन्हें हमेशा परवाह रहती थी। मुझ जैसे नौसिखिए के लिए भी, जब संगीत की बात आती थी, तो हम सब उनके लिए
बराबर थे।

मुरकामी: कम से कम न्यूयॉर्क में, महलर की उनकी व्याख्याओं के बारे में राय बंटी हुई थी, है ना?

ओज़ावा: मुझे तो यही याद है, लेकिन साथ ही यह भी कि ऑर्केस्ट्रा ने अपना पूरा ज़ोर लगा दिया था। संगीतकारों ने बहुत
मेहनत से पढ़ाई की क्योंकि माहलर का संगीत बहुत कठिन
है। उस समय हम साल में उनकी तीन सिम्फनी बजाते थे। संगीतकार जी-जान से पढ़ाई और अभ्यास करते थे। फिर वे

कॉन्सर्टो बजाते और उसके बाद मैनहट्टन सेंटर में रिकॉर्डिंग करते थे।

मुरकामी: इसका मतलब है कि वे साल में दो या तीन महलर सिम्फनी रिकॉर्ड करते थे।

ओज़ावा: हाँ, लगभग।

मैंने कभी सोचा भी नहीं था कि इस तरह का संगीत भी हो सकता है।

मुरकामी: क्या आपने बर्नस्टीन द्वारा महलर का वादन सुनने से पहले उन्हें सुना था?

ओज़ावा: नहीं, बिल्कुल नहीं। जब मैं टैंगलवुड में छात्र था, तब जोस सेरेब्रियर, जो उस समय मेरे रूममेट थे और उरुग्वे
के एक कंडक्टर थे, प्रथम और पाँचवीं सिम्फनी का
अध्ययन कर रहे थे। वे एक प्रतिभाशाली संगीतकार थे। हम
आज भी कभी-कभार मिलते हैं। हम एक-दूसरे के ड्रेसिंग
रूम में जाते हैं, मैं लंदन में उनके ड्रेसिंग रूम में
और वे बर्लिन में मेरे ड्रेसिंग रूम में। मैंने उनसे
संगीत की धुनें दिखाने को कहा, और तभी पहली बार मेरा
परिचय महलर के संगीत से हुआ। बाद में, मैंने भी उन्हीं
धुनों का अध्ययन किया। एक छात्र के लिए यह बहुत अधिक
था। फिर भी, मैंने उनका अध्ययन करने के लिए बहुत
प्रयास किया।

मुरकामी: क्या आपने रिकॉर्डिंग नहीं सुनीं, केवल स्कोर का अध्ययन किया?

ओज़ावा: बिल्कुल सही। मैंने कभी कोई रिकॉर्ड नहीं सुना। मेरे पास उन्हें खरीदने के लिए पैसे नहीं थे। मेरे पास
रिकॉर्ड प्लेयर भी नहीं था।

मुरकामी: जब आपने पहली बार स्कोर देखा तो आपको कैसा लगा?

ओज़ावा: मेरे लिए यह एक भयानक झटका था। सबसे पहले तो, मैंने कभी सोचा भी नहीं था कि ऐसा संगीत भी हो सकता है। मतलब, हम टैंगलवुड में त्चाइकोवस्की और डेब्यूसी का अध्ययन कर
रहे थे, और उसी समय कोई महलर का अध्ययन करने में इतना
मशगूल था। यह सोचकर ही मेरा खून खौल उठता था। अंत में,
मैंने भी संगीत की प्रतियां मांगीं, और फिर मैं ही वह व्यक्ति था जिसने प्रथम और पांचवीं सिम्फनी का
अध्ययन करने में जी जान से जुट गया।

मुरकामी: क्या आपको स्कोर पढ़ना अच्छा लगा?

ओज़ावा: बिल्कुल! मैंने ऐसा कुछ पहली बार देखा था।

मुरकामी: मुझे लगता है कि यह उस संगीत से बिल्कुल अलग दुनिया है जिसके लिए आपने तब तक खुद को समर्पित किया था।

ओज़ावा: सबसे पहले तो मुझे यह जानकर आश्चर्य हुआ कि मैं किसी ऐसे संगीतकार को नहीं जानता था जो ऑर्केस्ट्रा का
इतना बेहतरीन उपयोग कर सके। महलर में तो इसे चरम सीमा
तक ले जाया गया है। ऑर्केस्ट्रा के दृष्टिकोण से,
इससे बड़ी चुनौती कोई और नहीं हो सकती।

मुरकामी: तो फिर, आपने महलर की असली ध्वनि पहली बार कब सुनी? क्या बर्नस्टीन के किसी प्रदर्शन में?

ओज़ावा: हां, न्यूयॉर्क में, जब मैं उनका सहायक था।

मुरकामी: आपको कैसा लगा?

ओज़ावा: खैर, यह मेरे लिए एक बड़ा झटका था, और साथ ही साथ मुझे इस बात का सौभाग्य भी महसूस हुआ कि मैं उस सही जगह पर था
जहाँ बर्नस्टीन सचमुच उस संगीत में नई जान फूंक रहे
थे। इसी की बदौलत, टोरंटो जाते ही मैंने महलर की
रचनाएँ भी प्रस्तुत कीं। आखिरकार मुझे यह अवसर मिल ही
गया! सैन फ्रांसिस्को में भी मैंने उनकी लगभग सभी सिम्फनी प्रस्तुत कीं।

मुरकामी: आपको जनता से किस तरह की प्रतिक्रिया मिली?

ओज़ावा: मुझे लगता है कि यह अच्छा था। उस समय महलर उतने लोकप्रिय नहीं थे, लेकिन दर्शकों में कई लोग ऐसे थे जो
उनमें रुचि रखते थे।

मुरकामी: महलर की सिम्फनी न केवल कलाकारों के लिए कठिन हैं, बल्कि दर्शकों के लिए भी कठिन हैं, है ना?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन तब तक उनकी सराहना शुरू हो चुकी थी। बर्नस्टीन के प्रयासों के कारण वे लोकप्रिय होने लगे
थे, जिन्होंने उनके संगीत को लोगों तक पहुँचाने के
लिए काफी ऊर्जा लगाई थी।

मुरकामी: फिर भी वह काफी देर तक चुप रहा। क्यों?

ओज़ावा: हम्म... मुझे नहीं पता।

मुरकामी: पहले वैगनर आते हैं, फिर ब्रह्म्स और रिचर्ड स्ट्रॉस, जिनके साथ किसी न किसी रूप में जर्मन रोमांटिक संगीत
का अंत होता है। फिर हम सीधे बारह स्वरों वाले संगीत
की ओर बढ़ते हैं, शोएनबर्ग, स्ट्राविंस्की, बार्टोक,

प्रोकोफिव और शोस्ताकोविच की ओर, और संगीत का इतिहास
लगभग इसी तरह आगे बढ़ता है, जिसमें महलर या ब्रुकनर के
लिए ज्यादा जगह नहीं बचती। कम से कम लंबे समय से तो
यही होता आया है, क्या आप सहमत नहीं हैं?

ओज़ावा: हाँ, आप सही कह रहे हैं।

मुरकामी: लेकिन महलर के मामले में, उनकी मृत्यु के लगभग आधी सदी बाद एक तरह का चमत्कारिक पुनरुत्थान हुआ। क्यों?

ओज़ावा: मेरे विचार से, यह स्वयं ऑर्केस्ट्रा के संगीतकारों की वजह से हुआ। जैसे ही उन्हें महलर का संगीत बजाने का
मौका मिला, उन्हें एहसास हुआ कि वह कितने दिलचस्प संगीतकार थे। मुझे लगता है कि यही उनके पुनरुद्धार का
असली कारण है, और एक बार जब उन्हें उनकी प्रतिभा समझ
में आ गई, तो उन्होंने उन्हें सही ढंग से बजाना शुरू
कर दिया। बर्नस्टीन के बाद, हर ऑर्केस्ट्रा ने महलर को सहजता से स्वीकार कर लिया। खासकर संयुक्त राज्य अमेरिका में, हर कोई यह सोचने लगा कि अगर कोई ऑर्केस्ट्रा महलर का संगीत नहीं बजा सकता, तो वह असली ऑर्केस्ट्रा नहीं है। सिर्फ संयुक्त राज्य अमेरिका
में ही नहीं, वियना में भी। अचानक, वे उन्हें बजाने के
लिए बेताब हो गए। आखिरकार, वियना ही महलर का जन्मस्थान था।

मुरकामी: लेकिन वियना फिलहारमोनिक ने लंबे समय तक उनसे मुंह मोड़ लिया था।

ओज़ावा: बिल्कुल।

मुरकामी: क्या आपको लगता है कि इसका कारण यह है कि बोहम और कराजन ने मूल रूप से इसकी व्याख्या नहीं की?

ओज़ावा: इसकी संभावना है। खासकर बोहम की।

मुरकामी: वे अक्सर ब्रुकनर और रिचर्ड स्ट्रॉस की रचनाएँ प्रस्तुत करते थे, लेकिन महलर की नहीं। महलर लंबे समय
तक वियना फिलहारमोनिक के कंडक्टर रहे, लेकिन मुझे ऐसा
लगता है कि ऑर्केस्ट्रा ने हमेशा उनके संगीत को बहुत
ही उदासीन भाव से लिया।

ओज़ावा: हालांकि, आजकल उनकी व्याख्याएं शानदार, बहुत सटीक और सार पर बहुत केंद्रित होती हैं।

मुरकामी: पिछली बार जब हमारी बात हुई थी, तब आपने मुझे बताया था कि जब बर्लिन फिलहारमोनिक ने इसका प्रदर्शन किया था,
तब कराजन संचालन नहीं कर रहे थे। उन्होंने यह जिम्मेदारी आपको सौंपी थी।

ओज़ावा: जी हाँ। मैंने आठवीं सिम्फनी का संचालन किया था। मुझे लगता है कि ऑर्केस्ट्रा ने इसे पहली बार बजाया था। यह
कराजन की रचना थी, लेकिन यह उस तरह का संगीत है जिसका
संचालन आमतौर पर मुख्य कंडक्टर द्वारा किया जाता है।

मुरकामी: यह बात समझ में आती है। यह शानदार संगीत है, एक बड़ा आयोजन कह सकते हैं।

ओज़ावा: लेकिन मुझे अब भी नहीं पता कि उन्होंने इसे मेरे हाथों में क्यों सौंपा, और मुझे याद है कि वे कितने बेताब
थे। उन्होंने अच्छे एकल गायकों और एक बेहतरीन गायक
मंडली को एक साथ लाया। यह ऑर्केस्ट्रा की अपनी गायक

मंडली नहीं थी, बल्कि हैम्बर्ग में नॉर्डड्यूशर रुंडफंक रेडियो और टेलीविजन गायक मंडली या कोलोन में डब्ल्यूडीआर गायक मंडली जैसी उच्च कोटि की गायक
मंडली थी। यह एक भव्य आयोजन था, सचमुच एक खास अवसर।

मुरकामी: खैर, यह उस तरह की सिम्फनी नहीं है जिसे अक्सर प्रस्तुत किया जा सके।

ओज़ावा: मैंने टैंगलवुड में और बाद में पेरिस में सैंडोनी नामक स्थान पर फ्रेंच नेशनल ऑर्केस्ट्रा के साथ उनका फिर
से संचालन किया।

व्याख्याओं का ऐतिहासिक विकास
महलर

मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि साठ के दशक से लेकर आज तक महलर की व्याख्या करने के तरीके में बहुत बदलाव आया है?

ओज़ावा: मैं तो यही कहूंगा कि नई शैलियाँ सामने आई हैं, हालाँकि मुझे व्यक्तिगत रूप से लेनी की शैली बहुत पसंद आई।

मुरकामी: मुझे लगता है कि न्यूयॉर्क फिलहारमोनिक के साथ उन्होंने जो रिकॉर्डिंग की थी, वे आज भी बहुत ताज़ा
लगती हैं। वास्तव में, मैं उन्हें अक्सर सुनता हूँ।

ओज़ावा: और कराजन की नौवीं सिम्फनी की रिकॉर्डिंग भी असाधारण है। उन्होंने इसे अपने जीवन के अंतिम समय में रिकॉर्ड
किया था, और यह एक सराहनीय उपलब्धि थी। इसका अंतिम भाग
विशेष रूप से शानदार है। जब उन्होंने इसे रिकॉर्ड
करने का फैसला किया था, तब भी मुझे लगता था कि यह संगीत
उनके लिए बिल्कुल उपयुक्त था।

मुरकामी: सिम्फनी के सफल संचालन के लिए ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि बहुत सटीक और सावधानीपूर्वक होनी चाहिए।

ओज़ावा: हाँ, विशेष रूप से फिनाले में। ब्रुकनर की नौवीं सिम्फनी की तरह, वह विशेष भाग वास्तव में कठिन है।
संगीत धीरे-धीरे मौन में विलीन होने लगता है, मानो
लुप्त हो रहा हो।

मुरकामी: इसमें निहित हर चीज, इसकी पूरी सामग्री को समझने के लिए, इसे दिशा के संदर्भ में व्यक्त करने के लिए,
जिसकी हमने पिछली बार बात की थी, इसे लंबी इकाइयों में व्याख्यायित किया जाना चाहिए।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। उन लंबी साँसों के बिना कोई भी ऑर्केस्ट्रा इसे प्रस्तुत नहीं कर सकता, और यही बात ब्रुकनर के बारे में भी कही जा सकती है।

मुरकामी: बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ महलर की नौवीं सिम्फनी की आपकी आखिरी प्रस्तुति इतनी खूबसूरत थी कि
मानो आपकी सांसें थम गई हों। इसका वीडियो उपलब्ध है।

ओज़ावा: हमने इसमें अपना पूरा प्रयास लगाया। महलर ने अपना संगीत बहुत जटिल तरीके से रचा, लेकिन इसकी मूल विशेषता—और मुझे इसे इस तरह कहने में डर लग रहा है
क्योंकि मुझे गलत समझे जाने का डर है—यह है कि यदि आप
इसे भावपूर्वक बजाते हैं, तो यह सरल हो जाता है। सरल
से मेरा तात्पर्य लोकगीत जैसी संगीतमयता से है, जिसे
हर कोई गुनगुना सके। यदि आप उस विशेषता को समझ पाते हैं, एक उत्कृष्ट तकनीक का प्रयोग कर पाते हैं, उसे

सही स्वर दे पाते हैं और उसमें भावना भर पाते हैं, तो
इसके सफल होने की पूरी संभावना है।

मुरकामी: शायद कहना आसान है, करना मुश्किल, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल। यह मुश्किल है... मेरा मतलब है कि पहली नज़र में माहलर का संगीत मुश्किल लग सकता है, क्योंकि
यह है ही, लेकिन जब आप संगीत की धुनों में गहराई से
उतरते हैं और उन्हें अच्छी तरह पढ़ते हैं, जब आप उनमें
अपनी भावनाएँ डालते हैं, तो यह इतना उलझा हुआ और रहस्यमय नहीं रह जाता। इसमें कई परतें एक दूसरे के
ऊपर चढ़ी हुई हैं। इससे कई अलग-अलग तत्व उभरते हैं, और
शायद इसीलिए यह इतना जटिल लगता है।

मुरकामी: इसमें कुछ ऐसे रूपांकन हैं जो इतने जटिल हैं और जिनका आपस में कोई स्पष्ट संबंध नहीं है, ऐसे रूपांकन जो एक
ही समय में और लगभग समान महत्व के साथ विपरीत दिशाओं
में गति करते हैं।

ओज़ावा: और चलते-चलते वे एक-दूसरे के बहुत करीब आ जाते हैं। जब ऐसा होता है, तो संगीत बहुत जटिल लगता है। आप इसे
समझने की पूरी कोशिश कर लें, फिर भी उलझन में पड़ सकते
हैं।

मुरकामी: यदि कोई रचना की समग्र संरचना को समझने पर जोर देता है, तो श्रोताओं के लिए भी यह बहुत कठिन हो सकता है, लगभग सिज़ोफ्रेनिक जैसा।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। मेसिएन जैसे बाद के संगीतकारों के साथ भी ऐसा ही होता है। वे एक साथ तीन धुनें बजाते हैं और
उन्हें आपस में जोड़े बिना आगे बढ़ते हैं। अगर हम
किसी भी हिस्से को अलग-अलग लें, तो वह कमोबेश सरल है।
अगर हम उसमें थोड़ी भावना जोड़ दें, तो उसे बजाना और
भी आसान हो जाता है। मेरा मतलब यह है कि किसी विशेष
हिस्से को बजाने वाला संगीतकार अपना पूरा प्रयास और एकाग्रता केवल उसी हिस्से पर लगा सकता है। दूसरा संगीतकार अपने हिस्से पर। हम सबको एक साथ मिलाते हैं,
और नतीजा वह ध्वनि होती है। यही तो हम बात कर रहे हैं।

मुरकामी: मैं आपकी बात समझता हूँ। कुछ दिन पहले मैंने लंबे समय बाद ब्रूनो वाल्टर द्वारा टाइटन सिम्फनी की स्टीरियो रिकॉर्डिंग सुनी। हालाँकि, मुझे ऐसा लगा कि उसमें
महलर के संगीत का लगभग कोई अंश नहीं था, वह विभाजन
जिसका आपने ज़िक्र किया। इससे भी बढ़कर, मैं समझाने
की कोशिश करता हूँ, मुझे लगा कि पूरी सिम्फनी को एक
विशाल ढांचे में समेटने की प्रबल इच्छा थी, मानो वह बीथोवेन की सिम्फनी की संरचना के करीब पहुँचने की कोशिश कर रहे हों। लेकिन ऐसा करने में, उन्होंने एक ऐसी ध्वनि उत्पन्न की जो आज हम महलर से जोड़ते हैं उससे थोड़ी अलग थी। उदाहरण के लिए, जब मैंने पहला भाग सुना, तो मुझे ऐसा लगा जैसे मैं बीथोवेन की पास्टोरल सिम्फनी सुन रहा हूँ। यह वह ध्वनि है जो ब्रूनो वाल्टर ने उत्पन्न की। दूसरी ओर, अगर मैं उसी रचना को आपके द्वारा संचालित सुनता हूँ, तो मुझे ऐसा कुछ भी महसूस नहीं होता। सबसे पहले तो, ध्वनि ही बहुत अलग है।

जाहिर है, वाल्टर हमेशा जर्मन संगीत के पारंपरिक रूप,
यानी सोनाटा शैली में ही प्रस्तुति देते थे।

ओज़ावा: यह संभव है। हो सकता है कि वह शैली महलर के संगीत के लिए उपयुक्त न हो।

मुरकामी: संगीत के लिहाज़ से यह शानदार है। इसमें ज़बरदस्त गुणवत्ता है और सुनने पर यह बेहद भावपूर्ण लगता है।
वाल्टर ने माहलर की दुनिया की अपनी कल्पना को बखूबी प्रस्तुत किया है, लेकिन मुझे इसकी ध्वनि आज के दौर
में मिलने वाली ध्वनियों से, जिन्हें हम "माहलरियन"
मानते हैं, उनसे थोड़ी अलग लगती है।

ओज़ावा: इस लिहाज़ से, लेनी की प्रतिभा मुझे बहुत बड़ी लगती है। वे स्वयं एक संगीतकार थे, और इसीलिए वे किसी विशेष संगीतकार से कह सकते थे, "इस भाग को इस तरह बजाओ, बाकी
के बारे में भूल जाओ।" वे हमेशा दोहराते थे, "इसे खुद
करो।" वे उन्हें अपने-अपने हिस्से पर ध्यान केंद्रित
करने के लिए कहते थे, और संगीत की उस तरह से व्याख्या
करके वे अंततः श्रोताओं को प्रभावित कर देते थे। तभी ऑर्केस्ट्रा का वह "प्रवाह" प्रकट हुआ। ये सभी तत्व
प्रथम सिम्फनी में पहले से ही मौजूद थे, लेकिन दूसरी सिम्फनी से आगे वे और अधिक स्पष्ट हो गए।

मुरकामी: लेकिन जब मैं 1960 के दशक की महलर की रिकॉर्डिंग सुनता हूँ, तो मुझे ऐसा लगता है कि जिस दृष्टिकोण की आप बात
कर रहे हैं, यानी बारीकियों में जाकर संपूर्ण चित्र प्रस्तुत करना, वह तब तक प्रचलित नहीं था। इसके बजाय,
मुझे ऐसा लगता है कि 19 वीं सदी के अंत के वियना की उस

अति-भावनात्मक शैली में व्याख्या करने की प्रबल प्रवृत्ति थी, जिसमें भ्रम को मात्र भ्रम के रूप में स्वीकार किया जाता था। इस दृष्टि से देखा जाए, तो क्या
आपने जो कहा है वह अपेक्षाकृत हाल का दृष्टिकोण नहीं
है?

ओज़ावा: व्याख्या के लिहाज़ से यह अलग हो सकता है, लेकिन महलर ने अपने संगीत की रचनाएँ ठीक उसी तरह की हैं जैसा मैं
आपको बता रहा हूँ। उनसे पहले, जब दो धुनें होती थीं,
जैसे कि A और B, तो यह साफ़ होता था कि कौन सी मुख्य है
और कौन सी गौण, लेकिन महलर ने उन्हें बिल्कुल एक ही
स्तर पर रखा है। इसलिए, धुन A बजाने वाले संगीतकारों
को अपना पूरा दिल और आत्मा उसमें लगा देनी चाहिए; और
धुन B बजाने वाले संगीतकारों को भी। आपको उसमें
भावना, रंग और सब कुछ डालना होगा। कंडक्टर की भूमिका
इन सबको एक साथ लाना है। महलर के संगीत में यह बहुत
ज़रूरी है। संगीत की रचनाओं में यही लिखा है।

मुरकामी: चलिए, प्रथम सिम्फनी, इस महान कृति के बारे में बात करते हैं। आपने अब तक इसकी तीन रिकॉर्डिंग की हैं।
पहली 1977 में बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ।
दूसरी 1987 में उसी ऑर्केस्ट्रा के साथ, और आखिरी
2000 में साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ। तीनों की
ध्वनि बिल्कुल अलग है।

ओज़ावा: सचमुच?

मुरकामी: हाँ, यह आश्चर्यजनक है।

ओज़ावा: हम्म...

मुरकामी: सीधे शब्दों में कहूँ तो, पहला वाला ताज़गी भरा, नवोन्मेषी, एक नौजवान का संगीत है, जो दिल को छू लेने
वाला और स्पष्ट है। दूसरा वाला गहन है। प्रशंसनीय है
क्योंकि संभवत: यह खूबी केवल बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ ही हासिल की जा सकती है। तीसरा,
साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ, अधिक विस्तृत है,
मानो उसमें एक आंतरिक आवाज़ समाहित हो। मुझे तीनों की
तुलना करने में बहुत मज़ा आया, जैसे कोई अंतर ढूंढने
वाला खेल हो।

ओज़ावा: इतने समय में मुझमें भी बहुत बदलाव आया है। मैंने उनकी तुलना नहीं की है और मुझे नहीं पता कि मैं उन्हें पूरी
तरह समझता हूँ या नहीं, लेकिन हो सकता है कि वे सही
हों।

मुरकामी: जब मैं हाल के दिनों के अब्बादो द्वारा प्रस्तुत महलर सुनता हूँ, तो मुझे वही समझ आता है जो आपने बताया है।
यानी, ऐसा लगता है जैसे वे स्कोर को गहराई से पढ़ रहे
हों, बारीकियों का अध्ययन कर रहे हों, मानो उन्हें
पूरा विश्वास हो कि इस सावधानीपूर्वक अध्ययन प्रक्रिया के अंत में संगीत स्वतः ही प्रकट हो जाएगा। डुडामेल के साथ भी मुझे यही अनुभव हुआ। मुझे लगता है
कि भावना पर यह ज़ोर बहुत महत्वपूर्ण है, लेकिन यह उस
पूरी प्रक्रिया का ही परिणाम है।

ओज़ावा: शायद।

मुरकामी: लेकिन अगर मैं साठ के दशक की व्याख्याओं को सुनता हूं, उदाहरण के लिए राफेल कुबेलिक की, तो मुझे एक मध्य

मार्ग का अहसास होता है, मानो उनका एक पैर अभी भी रोमांटिक क्षेत्र में हो।

ओज़ावा: ऐसा संभव है। यह बहुत संभव है कि संगीतकारों की सोच पहले ऐसी ही रही हो, लेकिन आजकल हालात काफी बदल गए
हैं। कम से कम मुझे तो यही लगता है। संगीतकारों की सोच
में बदलाव आया है, साथ ही समूह में प्रत्येक व्यक्ति
की भूमिका के प्रति जागरूकता और रिकॉर्डिंग तकनीक
में भी। पहले, आमतौर पर पूरे संगीत को रिकॉर्ड किया
जाता था। ध्वनि की गूंज महत्वपूर्ण थी, और वे बारीकियों के बजाय समग्र ध्वनि पर ध्यान केंद्रित
करते थे। साठ और सत्तर के दशक में यही चलन था।

मुरकामी: फिर डिजिटल तकनीक आई और सब कुछ बदल गया। अगर आप हर वाद्य यंत्र की आवाज़ स्पष्ट रूप से नहीं सुन सकते, तो
महलर का संगीत दिलचस्प नहीं रह जाता, क्या आप ऐसा नहीं
सोचते?

ओज़ावा: आप बिलकुल सही कह रहे हैं। डिजिटल रिकॉर्डिंग से हर छोटी से छोटी बात को पूरी स्पष्टता से सुना जा सकता
है, और शायद यही वजह है कि हमारे प्रदर्शन का तरीका
बदल रहा है। पहले लोग गूंज के छोटे-छोटे सेकंडों को
लेकर बहुत चिंतित रहते थे, लेकिन अब ऐसा नहीं है। अगर बारीकियां सुनाई न दें, तो लोग संतुष्ट नहीं होते।

मुरकामी: 1960 के दशक में बर्नस्टीन की रिकॉर्डिंग में, रिकॉर्डिंग तकनीकों के कारण आप बारीकियों को शायद न
सुन पाएं, लेकिन आपको यह आभास होता है कि ऑर्केस्ट्रा
एक समूह के रूप में गतिमान है, इसलिए जब मैं उन

रिकॉर्ड्स को सुनता हूं, तो मुझे लगता है कि बारीकियों से कहीं अधिक भावनात्मक पहलू पर जोर दिया
गया है।

ओज़ावा: ऐसा मैनहट्टन सेंटर की ध्वनि की वजह से है, जहाँ रिकॉर्डिंग की गई थी। आजकल, रिकॉर्डिंग आमतौर पर सभागारों में या सीधे मंच पर की जाती है, और इस तरह
आपको संगीत समारोहों जैसी ही प्रतिध्वनि मिलती है।

वियना में खूब मस्ती कर रहे हैं

मुरकामी: माहलर का संगीत बजाने वाले संगीतकारों में, और शायद उन्हें सुनने वालों में भी, कई लोग उनके जीवन, उनके विश्वदृष्टिकोण, उनके समय की सामाजिक-राजनीतिक पृष्ठभूमि और उन्नीसवीं सदी के अंत के माहौल को महत्व
देते हैं। इस सब पर आपकी क्या राय है?

ओज़ावा: मैं इन सब बातों पर ज़्यादा ध्यान नहीं देता। मैं संगीत की धुनें पढ़ने में ज़्यादा मेहनत करता हूँ। लगभग तीस
साल पहले मैं काम के सिलसिले में वियना जाने लगा, वहाँ
दोस्त बनाए और संग्रहालयों में जाने की आदत पड़ गई।
वहाँ मेरी मुलाक़ात क्लिम्ट और एगॉन शिएले की पेंटिंग्स से हुई, जो मेरे लिए एक अद्भुत अनुभव था। तब
से मैं अक्सर संग्रहालय जाने की कोशिश करता हूँ और कलाकृतियों को देखकर बहुत कुछ समझता हूँ। मेरा मतलब है, महलर का संगीत पारंपरिक जर्मन संगीत से एक अलग राह थी। कला के ज़रिए उस अलग राह का मतलब समझा जा सकता है और मैंने हमेशा यही सोचा है कि यह कोई अधूरा काम नहीं था।

मुरकामी: पिछली बार जब मैं वियना में था, तब मैंने क्लिम्ट की एक प्रदर्शनी भी देखी थी। यह सच है कि जब आप इसे वियना
में देखते हैं तो यह एक गहरा प्रभाव छोड़ती है।

ओज़ावा: क्लिम्ट की पेंटिंग खूबसूरत हैं और साथ ही बहुत विस्तृत भी हैं, लेकिन जब आप उन्हें करीब से देखते
हैं, तो क्या आपको यह आभास नहीं होता कि वह थोड़ा सनकी
था?

मुरकामी: हां, वे निश्चित रूप से सामान्य चीजें नहीं हैं।

ओज़ावा: मुझे नहीं पता कि यह पागलपन है या कुछ ऐसा जो सामान्यता की अवधारणा से परे है। मुझे ऐसा लगता है कि कुछ चीजें नैतिकता जैसी अवधारणाओं से भी ऊपर हैं। वास्तव में,
उनके समय में नैतिकता का पतन हो रहा था, और हर जगह बीमारियाँ और महामारियाँ फैली हुई थीं।

मुरकामी: सिफलिस का प्रकोप चरम पर था। वियना में यही माहौल छाया हुआ था। जब मैं वहाँ था, मेरे पास कुछ समय था, इसलिए
मैंने दक्षिणी चेकिया, पुराने बोहेमिया, जहाँ महलर का जन्मस्थान कालीश्ते स्थित है, घूमने के लिए एक कार
किराए पर ली। मैंने वहाँ जाने की कोई विशेष योजना
नहीं बनाई थी, लेकिन संयोगवश मैं वहाँ से गुजर रहा था
और रुक गया। यह आज भी एक बेहद ग्रामीण इलाका है। मेरे चारों ओर केवल खेत ही खेत दिखाई दे रहे थे। यह वियना से बहुत दूर नहीं था, लेकिन दोनों स्थानों के बीच के जबरदस्त अंतर ने मुझे झकझोर दिया। मैंने कल्पना की कि महलर उस जगह को छोड़कर राजधानी में बसने आए होंगे और उन्होंने मूल्यों में कितना बड़ा बदलाव देखा होगा।

मेरा मतलब है, वियनावासियों के नज़रिए से, महलर एक
देहाती से ज़्यादा कुछ नहीं थे।

ओज़ावा: मैं समझ गया कि आपका क्या मतलब है।

मुरकामी: मानो इतना ही काफी नहीं था, वे यहूदी भी थे। यह भी संभव है कि वियना ने आसपास के इलाकों की उन सभी संस्कृतियों को आत्मसात करके नई ऊर्जा और गतिशीलता प्राप्त की हो। यह बात रुबिनस्टीन या रुडोल्फ सर्किन
की जीवनियों को पढ़ने से स्पष्ट होती है। इस परिप्रेक्ष्य से यह समझा जा सकता है कि कैसे लोक
धुनें या क्लेज़मर संगीत, पारंपरिक अश्केनाज़ी संगीत, महलर के संगीत में अचानक प्रकट होते हैं, "गंभीर" संगीत के साथ इस तरह घुलमिल जाते हैं मानो वे सचमुच घुसपैठिए हों। यह विविधता उनके संगीत का सबसे
बड़ा आकर्षण है, क्या आप सहमत नहीं हैं? यदि उनका जन्म ग्रामीण क्षेत्र में न हुआ होता और वियना में उनका
संगीत विकास न हुआ होता, तो शायद वे कभी ऐसा संगीत
रचने में सक्षम न होते।

ओज़ावा: यह संभव है।

मुरकामी: उस दौर के सभी महान रचनाकार—काफ्का, महलर, प्रॉस्ट— यहूदी थे। उन सभी ने अपने-अपने तरीके से स्थापित सांस्कृतिक ढांचे को हिलाकर रख दिया, और उन्होंने यह
काम हाशिये से किया। इस लिहाज से, मुझे लगता है कि यह
ध्यान में रखना महत्वपूर्ण है कि महलर एक प्रांतीय
यहूदी थे।

तीसरे और सातवें भाग में कुछ "संदिग्ध" बात है।

मुरकामी: बर्नस्टीन की साठ के दशक की व्याख्याओं पर वापस जाएं तो, भावनात्मक पहलू उनके सबसे महत्वपूर्ण तत्वों में
से एक प्रतीत होता है, मानो एक अनियंत्रित जुनून उन पर प्रक्षेपित किया गया हो।

ओज़ावा: जी हां, जुनून तो है ही। इसमें कोई शक नहीं है।

मुरकामी: उन्होंने महलर के संगीत के प्रति अपार सहानुभूति और गहरी व्यक्तिगत प्रतिबद्धता प्रदर्शित की।
सर्वप्रथम और सर्वथा, वे इस तथ्य से भलीभांति अवगत थे
कि महलर यहूदी थे।

ओज़ावा: जी हाँ। मैंने निश्चित रूप से इस बात को ध्यान में रखा था।

मुरकामी: हालांकि, मुझे ऐसा लगता है कि बाद की व्याख्याओं में यह जातीय विवरण धीरे-धीरे लुप्त हो जाता है। उदाहरण
के लिए, यह आपकी या अब्बादो की व्याख्या में उतना
स्पष्ट नहीं है।

ओज़ावा: हाँ, सच तो यह है कि मैंने इस पर कभी ज्यादा ध्यान नहीं दिया, लेकिन लेनी ने दिया था। यह उसके मन में गहराई से
बैठा हुआ था।

मुरकामी: क्या इस संगीत में ऐसे तत्व शामिल हैं जिन्हें यहूदी माना जा सकता है?

ओज़ावा: नहीं, नहीं। मुझे नहीं लगता कि इसका कारण सिर्फ़ यही था। लेनी के मामले में, यहूदी धर्म से उनका गहरा
जुड़ाव था। यही बात इसहाक स्टर्न और इत्ज़ाक पर्लमैन
के लिए भी सच थी, खासकर जब वे छोटे थे। डैनियल

बारेनबोइम के साथ भी यही बात है। मेरी उन सभी से गहरी
दोस्ती है।

मुरकामी: कई यहूदी संगीतकार हैं, खासकर संयुक्त राज्य अमेरिका में, है ना?

ओज़ावा: हाँ, हम अच्छे दोस्त हैं, लेकिन सच कहूँ तो, मुझे समझ नहीं आता कि वे इसके बारे में क्या सोचते और महसूस
करते हैं। शायद वे मेरे बारे में भी ऐसा ही सोचते हों;
उन्हें यह बात समझ नहीं आती कि मेरे पिता बौद्ध थे और
मेरी माँ ईसाई, फिर भी मेरे मन में कोई विशेष धार्मिक भावनाएँ नहीं हैं।

मुरकामी: और क्या इससे किसी तरह का टकराव पैदा होता है, जैसा कि ईसाइयों और यहूदियों के बीच होता है?

ओज़ावा: नहीं, यह सही नहीं है।

मुरकामी: उनका मतलब यह है कि बर्नस्टीन महलर और उनके संगीत के बहुत करीब महसूस करते थे, ठीक इसलिए क्योंकि वे यहूदी
थे, है ना? और इसलिए भी क्योंकि वे खुद एक कंडक्टर और संगीतकार थे।

ओज़ावा: अब पीछे मुड़कर देखता हूँ तो एहसास होता है कि मैं न्यूयॉर्क में उसके सबसे रोमांचक दौर में से एक में
रहा। मुझे बर्नस्टीन के सहायक के रूप में उनके साथ प्रशिक्षण लेने का अवसर मिला, ठीक उसी समय जब वे महलर
के संगीत पर काम कर रहे थे। यह देखना अजीब लगता है कि
मैंने दूर से ही इसे कैसे आत्मसात किया। मैं फिर से
कहूँगा, भाषा अच्छी तरह न बोल पाना वाकई अफ़सोस की बात

थी। लेनी रिहर्सल के दौरान बहुत बातें करते थे, और मैं
उन्हें ठीक से समझ नहीं पाता था।

मुरकामी: लेकिन जब उन्होंने ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि को बदलने का कुछ संकेत दिया, तो मुझे समझ आ गया, ऐसा मेरा अनुमान
है।

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल। लेकिन लेनी को बहुत सारी बातें करने की आदत थी और वह रिहर्सल में दखल देने से भी नहीं हिचकिचाता था। उस समय मैं खो जाता था। ऑर्केस्ट्रा के संगीतकारों को उसका यह व्यवहार बिल्कुल पसंद नहीं
था। समय बहुत कम था, और वह जितना ज्यादा बोलता,
रिहर्सल के लिए उतना ही कम समय बचता था। उनमें से कुछ
बहुत गुस्सा हो जाते थे, और अगर उन्हें अतिरिक्त समय
भी देना पड़ता, तो वे और भी चिढ़ जाते थे।

मुरकामी: वह किस बारे में बात कर रहा था? क्या वह संगीत के बारे में अपने विचार बता रहा था?

ओज़ावा: आमतौर पर, वह अभ्यास किए जा रहे संगीत के अर्थ के बारे में बात करते थे, लेकिन जल्द ही वे विषय से भटक जाते और
कहते, उदाहरण के लिए, "वैसे, मैं पिछले दिन फलां जगह
गया था और वगैरह-वगैरह..." उस समय, सभी लोग ऊबने लगते
थे।

मुरकामी: हाँ, उन्हें बात करना पसंद था।

ओज़ावा: बिलकुल। और वो इसमें माहिर थे। वो बोलते, हम सुनते, और आखिर में वो सबको किसी न किसी तरह मना ही लेते थे।
मुझे इस बात का बहुत अफसोस है कि मैं उन्हें उस तरह

नहीं समझ पाया जैसा मुझे समझना चाहिए था। सच तो ये है
कि कई बार तो मुझे समझ ही नहीं आता था कि वो क्या कह
रहे हैं।

मुरकामी: मैं कल्पना करता हूँ कि आप रिहर्सल के दौरान हमेशा नोट्स लेते रहते होंगे या कुछ ऐसा ही करते होंगे।

ओज़ावा: हाँ, मैंने कोशिश की थी, लेकिन जब वह अपना भाषण शुरू करते थे तो मैं खो जाता था। उस पल से मुझे समझ नहीं आता
था कि क्या करूं।

मुरकामी: क्या आपने कभी महलर के संगीत को पढ़ा है, अपने मन में संगीत की धुन सुनी है, और फिर पाया है कि बर्नस्टीन की व्याख्या पूरी तरह से अलग थी?

ओज़ावा: बिलकुल। कई बार। मैं महलर के संगीत को उसी मानसिकता से पढ़ता था जैसे मैं ब्रह्म्स के लिए पढ़ता था। संगीत
पढ़ने के बाद जब मैं असल ध्वनि सुनता था तो मुझे बहुत आश्चर्य होता था। ऐसा अक्सर होता था।

मुरकामी: जब मैं महलर की सिम्फनी सुनता हूँ, तो मैं हमेशा सोचता हूँ कि इसकी संरचना, आंदोलनों के विकास को सीखना इतना
मुश्किल नहीं हो सकता, लेकिन क्या वास्तव में किसी कंडक्टर के लिए महलर की रचनाओं जैसी जटिल संरचना को
पूरी तरह से सीखना संभव है?

ओज़ावा: महलर के मामले में, यह सीखने से ज़्यादा उनके कार्यों में पूरी तरह डूब जाने के बारे में है। अन्यथा, उनका
संचालन करना असंभव होगा। उनके संगीत को सीखना उतना

मुश्किल नहीं है, लेकिन उनमें पूरी तरह डूब जाना एक
असली चुनौती है।

मुरकामी: मुझे अक्सर इसके विकास के पीछे का तर्क समझ में नहीं आता। उदाहरण के लिए, द्वितीय सिम्फनी का पाँचवाँ भाग।
यह बहुत ही बेतरतीब ढंग से आगे बढ़ता है, और बीच में
आते-आते मैं पूरी तरह से भ्रमित हो जाता हूँ, यह सोचने
लगता हूँ कि इस संगीत का उद्देश्य क्या है।

ओज़ावा: क्योंकि इसका कोई मतलब ही नहीं बनता।

मुरकामी: बिलकुल सही। मोजार्ट या बीथोवेन के साथ ऐसा कभी नहीं होता।

ओज़ावा: उनकी रचनाओं में एक सुस्पष्ट रूप होता है, लेकिन महलर जानबूझकर उस सब से अलग होना चाहते थे। उदाहरण के लिए,
जब हम सोचते हैं, "मैं चाहता हूँ कि वह इस धुन को दोहराएँ," ताकि इसे सोनाटा का रूप दिया जा सके, तो वह
कुछ बिल्कुल अलग रचना कर देते हैं। इस नज़रिए से
देखें तो, इसे सीखना बेशक बहुत मुश्किल है, लेकिन इसका
अध्ययन करते-करते आप इसके प्रवाह में पूरी तरह डूब
जाते हैं, और फिर यह उतना जटिल नहीं रह जाता। उस स्तर
तक पहुँचने में बहुत समय लगता है। बीथोवेन या ब्रुकनर
को सीखने से कहीं ज़्यादा समय।

मुरकामी: जब मैंने पहली बार माहलर को सुनना शुरू किया, तो मुझे लगा कि संगीत रचना के मूल सिद्धांतों तक में ही उनसे
कुछ गलतियां हो गई हैं। मैं आज भी इस बारे में सोचता
रहता हूं। रचना प्रक्रिया में एक ऐसा मोड़ आता है जब
मेरी अभिव्यक्ति नीरस हो जाती है। और मैं सोचता हूं

कि ऐसा क्यों होता है। समय बीतता है, और वही हिस्सा
सुखद लगने लगता है, यहां तक कि मन की शुद्धि या कुछ इसी
तरह का अनुभव भी हो जाता है। लेकिन हां, बीच रास्ते
में कभी-कभी इंसान पूरी तरह से खोया हुआ महसूस कर सकता
है।

ओज़ावा: सातवीं और तीसरी सिम्फनी में यह समस्या बहुत ज़्यादा महसूस होती है, यहाँ तक कि उन लोगों के लिए भी जो
इन्हें अक्सर बजाते हैं। अगर मेरा पूरा ध्यान न हो, तो
मैं पूरी तरह खो जाता हूँ। पहली, दूसरी, चौथी और पाँचवीं सिम्फनी ठीक हैं। छठी सिम्फनी थोड़ी अटपटी
लगने लगती है, लेकिन मूल रूप से ठीक है। हालाँकि,
सातवीं सिम्फनी वाकई मुश्किल है। और तीसरी सिम्फनी
भी अजीब है। आठवीं सिम्फनी को किसी न किसी तरह सुधारा
जा सकता है, क्योंकि आख़िरकार, यह महान रचनाओं में से
एक है।

मुरकामी: नौवें भाग में कुछ समझ से परे हिस्से हैं, लेकिन वहाँ आपको एक बिल्कुल अलग श्रेणी का सामना करना पड़ता है,
क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: मैंने बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ पूरे यूरोप का दौरा किया और तीसरी और छठी सिम्फनी का प्रदर्शन
किया।

मुरकामी: आप मुझसे अपनी सबसे गंभीर सिम्फनी के बारे में बात कर रहे हैं।

ओज़ावा: उस समय बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के प्रदर्शनों की अच्छी प्रतिष्ठा थी, और इसीलिए हमें यूरोप आमंत्रित
किया गया था। यह बीस साल पहले की बात है।

मुरकामी: बर्नस्टीन, सोल्टी और कुबेलिक महलर के महान व्याख्याकार थे। बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का नेतृत्व करते हुए, आपने भी दूसरों से कुछ अलग करने के
लिए ख्याति और प्रसिद्धि अर्जित की।

ओज़ावा: हम माहलर का संगीत प्रस्तुत करने वाले पहले ऑर्केस्ट्रा में से एक थे। (वह एक फल खाने के लिए
रुकते हैं।) हम्म...! यह स्वादिष्ट है! क्या यह आम है?

मुरकामी: नहीं, यह पपीता है।

सेइजी ओज़ावा वाई ला सैटो किनेन ऑर्केस्ट्रा
वे टाइटन की व्याख्या करते हैं

मुरकामी: इस समय, मैं चाहूंगा कि हम माहलर की प्रथम सिम्फनी के तीसरे भाग को सुनें, जिसे साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा
द्वारा आपके निर्देशन में प्रस्तुत किया गया है। यह मात्सुमोतो महोत्सव में लाइव रिकॉर्ड की गई डीवीडी
है।

जब गंभीर, लेकिन कठोर नहीं, अंत्येष्टि जुलूस अपने रहस्यमय माहौल के साथ समाप्त होता है, तो अचानक एक लोकप्रिय यहूदी धुन सुनाई देती है (2:29)।

मुरकामी: यह हिस्सा, स्वर-शैली में यह बदलाव, मुझे हमेशा से... कैसे कहूँ? असाधारण लगता रहा है?

ओज़ावा: बिल्कुल सही। अंतिम संस्कार के संगीत के बाद, यह यहूदी संगीत आता है। एक बहुत ही विचित्र संयोजन।

मुरकामी: अगर कोई यहूदी निर्देशक इसका निर्देशन करता, तो यह और भी विस्तृत हो जाता, जिससे इसमें यहूदी प्रभाव साफ
झलकता, है ना? लेकिन यहाँ आप इसका निर्देशन कर रहे
हैं, और वह प्रभाव गायब हो जाता है। मैं इसे समझा नहीं
सकता; ऐसा लगता है जैसे इसे सरल बना दिया गया हो, जैसे
इसे सार्वभौमिक बना दिया गया हो। खैर, मैं उस समय
वियना के लोगों के लिए हुई हैरानी की कल्पना कर सकता
हूँ।

ओज़ावा: मुझे लगता है, यह एक बड़ा आश्चर्य होगा। और अगर हम तकनीकी पहलुओं की बात करें, तो उस विशेष भाग में
वायलिन 'कोल लेग्नो' नामक तकनीक का प्रयोग करता है,
यानी यह धनुष के बालों के बजाय लकड़ी के भाग से तारों
पर प्रहार करता है। इसे बजाया नहीं जाता, बल्कि
प्रहार किया जाता है, और इससे एक बहुत ही कर्कश ध्वनि उत्पन्न होती है।

मुरकामी: क्या उनसे पहले अन्य संगीतकारों ने भी उस तकनीक का इस्तेमाल किया था?

ओज़ावा: हम्म... कम से कम बीथोवेन, ब्रह्म्स या ब्रुकनर की सिम्फनी में तो नहीं। शायद बार्टोक या शोस्ताकोविच
की कुछ रचनाओं में हो।

मुरकामी: जब मैं महलर का संगीत सुनता हूँ, तो मुझे कुछ ऐसे अंश मिलते हैं जो मुझे अचंभित कर देते हैं। वह ऐसा कैसे कर
पाते हैं? लेकिन अगर हम समकालीन संगीत सुनें, विशेषकर

फिल्मों के लिए रचित संगीत, तो वही ध्वनि और वही तकनीकें कई जगहों पर इस्तेमाल होती हैं। उदाहरण के
लिए, जॉन विलियम्स की फिल्म 'स्टार वार्स' में।

ओज़ावा: यह निश्चित रूप से महलर का प्रभाव है। इस रचना में वे सभी तत्व समाहित हैं जिनकी आप बात कर रहे हैं। इसे
हासिल करना ही अपने आप में एक सराहनीय उपलब्धि है।
उनके समय के श्रोता तो चकित रह गए होंगे।

अंतिम संस्कार का मार्च फिर से बजता है (4:30) और फिर (5:30) एक बहुत ही सुंदर गीतात्मक धुन दिखाई देती है, वही धुन जिसके साथ उनके लीडर ईन्स फाहरेंडन गेसेलेन का समापन होता है।

मुरकामी: इस बिंदु पर, एक बार फिर, संगीतमय वातावरण में नाटकीय परिवर्तन होता है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। यह एक देहाती गीत है। स्वर्ग का गीत।

मुरकामी: लेकिन यह अचानक हुआ है, और पहले जो कुछ हुआ उससे इसका कोई तार्किक संबंध नहीं है। इसका इतनी अचानक प्रकट
होना समझ में नहीं आता, है ना?

ओज़ावा: बिलकुल नहीं। वीणा की आवाज़ सुनो। इसकी आवाज़ गिटार जैसी होनी चाहिए।

मुरकामी: सचमुच?

ओज़ावा: कलाकारों को पहले जो कुछ भी वे कर रहे थे उसे पूरी तरह से भूल जाना चाहिए, उन्हें एक नए मूड के अनुकूल होना
चाहिए और एक नई धुन में खुद को लीन कर लेना चाहिए ताकि
वे उसे बजा सकें।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि कलाकारों को एक वैश्विक भावना, एक प्रकार की निरंतरता के बारे में नहीं सोचना
चाहिए, बल्कि केवल स्कोर में जो लिखा है उसका पालन
करने पर ध्यान केंद्रित करना चाहिए?

ओज़ावा: हम्म... चलिए देखते हैं... क्यों न इसे इस तरह से शुरू किया जाए? शुरुआत में एक गंभीर अंतिम संस्कार का
संगीत है, फिर एक लोकगीत जो बाद में एक देहाती, एक
सुंदर देहाती गीत में बदल जाता है। फिर, एक और नाटकीय
और गंभीर बदलाव के साथ वापसी अंतिम संस्कार के संगीत
पर होती है।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि हमें उस विकास के संदर्भ में सोचने की जरूरत है?

ओज़ावा: मुझे नहीं पता। या फिर इसे जैसा है वैसा ही स्वीकार कर लो।

मुरकामी: कथा या कहानी के संदर्भ में मत सोचो, बल्कि समग्र रूप से जो कुछ भी सामने आता है उसे स्वीकार करो।

ओज़ावा: (कुछ पल सोच-विचार करते हुए रुकते हैं।) आप लोगों से इन सब बातों पर चर्चा करते हुए मुझे एहसास हुआ कि मैं
इनके बारे में उसी तरह से नहीं सोच सकता। जब मैं संगीत
का अध्ययन करता हूँ, तो मेरा ध्यान केवल संगीत की
धुनों पर केंद्रित होता है। पता नहीं यही कारण है या
कुछ और, लेकिन सच तो यह है कि मैं अन्य बातों पर
ज़्यादा ध्यान नहीं देता। मैं केवल संगीत के बारे में ही सोचता हूँ, जैसा वह है। और कुछ नहीं। मानो मैं

संगीत और अपने बीच मौजूद हर चीज़ पर आँख बंद करके
भरोसा करता हूँ...

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि आप कृति के संपूर्ण भाग को बनाने वाले प्रत्येक भाग में एक एकीकृत अर्थ की तलाश
नहीं करते, बल्कि इसे बिना किसी और झंझट के, एक निश्चित अर्थ में शुद्ध रूप से स्वीकार करते हैं?

ओज़ावा: बस यही बात है। इसीलिए मुझे इसे किसी और को समझाना इतना मुश्किल लगता है। ऐसा लगता है जैसे मैं संगीत में
अपने ही तरीके से समाया हुआ हूँ।

मुरकामी: यह अतिशयोक्तिपूर्ण लग सकता है, लेकिन कुछ लोग ऐसे होते हैं जो एक ही सांस में, मानो किसी जटिल वस्तु या
पेचीदा अवधारणा के सभी हिस्सों को बारीकी से समझ लेते
हैं, जैसे किसी तस्वीर को खींच रहे हों। शायद संगीत के
साथ भी आपके साथ कुछ ऐसा ही होता है; आप इसे बिना तर्क
समझे ही सीख लेते हैं।

ओज़ावा: नहीं, बिलकुल नहीं। बात बस इतनी है कि जब मैं किसी स्कोर पर ध्यान केंद्रित करता हूँ, तो संगीत मेरे भीतर बहुत स्वाभाविक रूप से उत्पन्न होता है।

मुरकामी: इसे हासिल करने के लिए एकाग्रता के साथ काफी प्रयास करने और इसमें बहुत समय लगाने की आवश्यकता होगी।

ओज़ावा: जी हाँ। प्रोफ़ेसर साइतो हमेशा इस बात पर ज़ोर देते थे कि हम संगीत की प्रतियाँ पढ़ने पर इस तरह ध्यान दें
जैसे हम स्वयं संगीतकार हों। उदाहरण के लिए, उस्ताद नाओज़ुमी यामामोतो और मुझे अपने घर बुलाते थे, और

जैसे ही हम पहुँचते, वे हमें एक कागज़ देते और हमसे बीथोवेन की दूसरी सिम्फनी की प्रतियाँ, जिसका हमने
कुछ दिन पहले अभ्यास किया था, शुरू से अंत तक लिखने को
कहते।

मुरकामी: क्या उसने उन्हें सभी स्कोर दोबारा लिखने के लिए मजबूर किया?

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल। वह हमें चुनौती देते थे कि हम एक घंटे में कितना लिख सकते हैं। हम स्कोर को बार-बार पढ़ते
थे, हमेशा इस बात का ध्यान रखते हुए कि वह हमारी परीक्षा लेने वाले हैं। यह बहुत कठिन अभ्यास था।
अक्सर, हम बीस बार लिखने से पहले ही भटक जाते थे। हम
फ्रेंच हॉर्न या ट्रम्पेट जैसे वाद्ययंत्रों के लिए गलतियाँ करते थे। वायोला और वायलिन के वाद्ययंत्र भी
बहुत जटिल थे।

मुरकामी: मोजार्ट जैसे अपेक्षाकृत स्पष्ट संगीत को याद करने और महलर जैसे अधिक उथल-पुथल भरे संगीत को याद करने में
क्या कोई खास अंतर है? मेरा मतलब है, संपूर्ण रचना को आत्मसात करने के संदर्भ में।

ओज़ावा: नहीं। असल में, नहीं। अंतिम लक्ष्य इसे याद करना नहीं, बल्कि इसे समझना है। जब आपको एहसास होता है कि आपने
आखिरकार किसी रचना को समझ लिया है, तो आपको अपार संतुष्टि मिलती है। एक कंडक्टर के लिए याद करने की
क्षमता से कहीं अधिक महत्वपूर्ण समझने की क्षमता है। आखिरकार, आप कंडक्टिंग करते समय स्कोर पढ़ सकते हैं।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, एक कंडक्टर के लिए, स्कोर सीखना उसके काम का एक तार्किक परिणाम है, न कि अपने आप में एक उद्देश्य।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। यह कोई बड़ी बात नहीं है। कोई भी यह नहीं कहेगा कि कोई कंडक्टर इसलिए अच्छा है क्योंकि उसे
स्कोर याद हैं, या इसके विपरीत। स्कोर याद रखने का
फायदा यह है कि इससे संगीतकारों से नज़रें मिलाना
आसान हो जाता है, खासकर ओपेरा में, जब मैं गायकों की
आंखों में देखकर एक-दूसरे को बेहतर ढंग से समझता हूं।

मुरकामी: मैं समझ गया।

ओज़ावा: उस्ताद कराजन हमेशा आँखें बंद करके ही संगीत का संचालन करते थे, भले ही उन्हें संगीत की धुनें मुँह ज़बानी
याद थीं। उनका आखिरी संगीत 'डेर रोज़ेनकवालियर' था।
मैं उनके बहुत करीब था, और शुरू से अंत तक उनकी आँखें
बंद ही रहीं। क्या आपको वह आखिरी हिस्सा याद है जहाँ
तीन महिलाएँ एक साथ गाती हैं? वे गाती रहीं और उस्ताद
को टकटकी लगाकर देखती रहीं, लेकिन उन्होंने एक बार भी
अपनी आँखें नहीं खोलीं।

मुरकामी: बंद आँखों से आँखों का संपर्क?

ओज़ावा: मुझे नहीं पता, लेकिन गायकों ने उससे अपनी निगाहें नहीं हटाईं। वे उसे ऐसे देख रहे थे मानो किसी अदृश्य धागे
से उससे जुड़े हों। यह सचमुच एक अजीब दृश्य था।

देहाती गीत के अंत में (7:00-7:14) अंतिम संस्कार जुलूस फिर से दिखाई देता है।

ओज़ावा: यहाँ देखो। यह एक और कठिन परिवर्तन है। घंटा बजता है (6:54-7:00), तीनों बांसुरियाँ एक मौन सेटअप करती हैं,
और फिर धुन लौट आती है, सरल और उदास।

मुरकामी: यह अचानक मेजर स्केल से माइनर स्केल में बदल जाता है, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ। अब क्लैरिनेट की धीमी आवाज़ सुनिए (7:39-7:44)। यह सरल संगीत है, फिर भी इतने कम शब्दों में वह इसे
पूरी तरह बदल देता है। कुछ इस तरह: ता, रा, रा, रा... वि,
तो, वि, तो।

यह एक विचित्र ध्वनि है, मानो कोई पक्षी जंगल की गहराई से कोई विचित्र भविष्यवाणी गा रहा हो। धुन रहस्यमय और अपरिभाषित सी लगती है।

ओज़ावा: उदाहरण के लिए, ऐसा करना तब तक अकल्पनीय था, लेकिन स्कोर स्पष्ट रूप से इंगित करता है कि इसे उसी तरह से बजाया
जाना चाहिए।

मुरकामी: क्या यह उस स्तर की बारीकी को दर्शाता है?

ओज़ावा: जी हाँ। महलर प्रत्येक वाद्य यंत्र और पूरे ऑर्केस्ट्रा की विशेषताओं को बहुत अच्छी तरह से
जानते थे। वे रिचर्ड स्ट्रॉस से बिल्कुल अलग तरीके से ऑर्केस्ट्रा की पूरी अभिव्यंजक क्षमता को उजागर करने
में सक्षम थे।

मुरकामी: क्या आप सरल शब्दों में दोनों के बीच कुछ ऑर्केस्ट्रेशन संबंधी अंतरों को समझा सकते हैं?

ओज़ावा: महलर में सबसे महत्वपूर्ण बात एक प्रकार की कच्ची भावना है, ऐसा कहा जा सकता है।

मुरकामी: अशिष्टता?

ओज़ावा: मेरा मतलब है, वो ऑर्केस्ट्रा की असली शक्ति को सामने लाने में सक्षम हैं। स्ट्रॉस के मामले में, सब कुछ
शुरू से अंत तक स्कोर में लिखा होता है। ऐसा लगता है
जैसे वो हमसे कह रहे हों: "इसे ऐसे बजाओ, किसी और चीज़
के बारे में मत सोचो, और संगीत अपने आप बन जाएगा।"
वास्तव में, अगर आप ऐसा करते हैं, तो बेहतरीन संगीत का
जन्म होता है। महलर के साथ ऐसा नहीं होता। वो ज़्यादा सहज हैं। स्ट्रॉस की स्ट्रिंग वाद्ययंत्रों के लिए एक रचना है जिसका शीर्षक है मेटामॉर्फोसेन, और उसमें उन्होंने स्ट्रिंग वाद्ययंत्रों के समूह के लिए असाधारण सटीकता हासिल की है। शुरू से अंत तक, वो एक पूर्व-स्थापित रूप का अनुसरण करने में खुद को समर्पित
करते हैं। संभव है कि महलर ने कभी इस तरह की दिशा
अपनाने के बारे में सोचा भी न हो।

मुरकामी: मेरा मानना है कि उनका मतलब यह है कि स्ट्रॉस के ऑर्केस्ट्रेशन में एक अधिक तकनीकी पहलू है। निश्चित
रूप से, जब मैं 'ऑल्सो स्प्राच ज़राथुस्ट्रा' सुनता
हूँ, तो ऐसा लगता है मानो मैं दीवार पर टंगी किसी पेंटिंग पर विचार कर रहा हूँ।

ओज़ावा: सही कहा ना? हालांकि, महलर के मामले में, ध्वनि अचानक प्रकट होती है, सीधे हमारे सामने आती है। दूसरे
शब्दों में, ऐसा लगता है जैसे वह मूल ध्वनि का ही

उपयोग करते हैं, उसके मूल रंग के साथ। कुछ मामलों में,
यह बहुत ही उत्तेजक हो सकता है, प्रत्येक वाद्य यंत्र
की गुणवत्ता और मौलिकता को उजागर करता है। इसकी तुलना
में, स्ट्रॉस ध्वनि को मिश्रित करने के बाद उसका
उपयोग करते हैं, हालांकि मुझे डर है कि इस तरह से
समझाना थोड़ा सरल हो सकता है।

मुरकामी: यदि हम ऑर्केस्ट्रेशन तकनीकों के बारे में बात करें, तो यह प्रासंगिक होना चाहिए कि वे दोनों ऑर्केस्ट्रा कंडक्टर भी थे।

ओज़ावा: बिलकुल सही। इसीलिए उन्होंने ऑर्केस्ट्रा से इतनी अपेक्षाएँ रखीं।

मुरकामी: महलर की पहली सिम्फनी के समापन में, सभी सात हॉर्न वादक खड़े हो जाते हैं। क्या स्कोर में इसका उल्लेख
है?

ओज़ावा: हाँ। यह लिखा है कि उन्हें वाद्य यंत्र के साथ उठना होगा।

मुरकामी: और क्या ऐसा करने से ध्वनि पर कोई प्रभाव पड़ता है?

ओज़ावा: हम्म... (वह सोच-विचार करते हुए रुकते हैं।) शायद तुरहियों को थोड़ा ऊपर रखने से फर्क पड़ सकता है।

मुरकामी: मुझे लगा कि यह सिर्फ शो के लिए था।

ओज़ावा: ऐसा कुछ हो सकता है, लेकिन जब आप वाद्ययंत्रों को उठाते हैं, तो ध्वनि के और अधिक फैलने की संभावना होती है।

मुरकामी: मुझे हमेशा लगता था कि यह एक दृश्य प्रभाव है। मेरे लिए इतना ही काफी था। वैसे, कुछ दिन पहले मैंने लंदन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ गेर्गिएव द्वारा संचालित उसी सिम्फनी को सुना। उसमें दस हॉर्न थे, और क्योंकि वे सभी एक साथ खड़े हो गए, मुझे वह प्रभाव
बहुत प्रभावशाली लगा। क्या आपने कभी सोचा है कि महलर
के संगीत के मंचन में कुछ सजावटी और भद्दापन भी हो
सकता है?

ओज़ावा: (हंसते हुए) हां, शायद इसमें कुछ सच्चाई है।

मुरकामी: वैसे, क्या दूसरी सिम्फनी के फिनाले में भी ऐसा ही कोई संकेत नहीं था?

ओज़ावा: जी हाँ, है। सभी को अपनी सूंड इस तरह रखनी चाहिए कि मुंह सीधा ऊपर की ओर हो।

स्कोर में दिए गए संकेत बहुत विस्तृत हैं।

मुरकामी: निर्देश बहुत विस्तृत हैं, है ना?

ओज़ावा: हाँ, इसे छोटी से छोटी बात तक लिखा गया है।

मुरकामी: धनुष का इस्तेमाल कैसे करें?

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: उस स्थिति में, मुझे नहीं लगता कि महलर में कोई ऐसी रिक्त स्थान हैं जो हमें यह सोचने पर मजबूर करें कि
उनकी व्याख्या कैसे की जाए।

ओज़ावा: संगीतकारों को शायद ही कोई चीज़ भ्रमित या परेशान कर सकती है। उदाहरण के लिए, ब्रुकनर या बीथोवेन को ही ले

लीजिए। बात कुछ-कुछ वैसी ही है, लेकिन महलर के मामले में, हर वाद्ययंत्र के लिए संकेत बहुत विस्तार से दिए गए हैं। देखिए। (वह मुझे एक बहुत विस्तृत स्कोर का एक पृष्ठ दिखाते हैं।) इस चिह्न को हम "पाइन नीडल" कहते
हैं। यह (<) क्रेसेन्डो को दर्शाता है, और यह दूसरा
(>) डिमिन्यूएन्डो को, यानी ध्वनि में धीरे-धीरे कमी
को। इस तरह के कई संकेत हैं। यह भाग बताता है कि कैसे
गाना है: ता-रा-रा, तारितारा, रा-रा।

मुरकामी: मैं समझ गया।

ओज़ावा: बीथोवेन ने इतने सारे संकेत कभी नहीं दिए होते। ऐसे अंश में, वे सीधे-सीधे 'एस्प्रेसिवो' लिख देते। यहाँ
देखिए। क्या आपको यह रेखा जैसा चिन्ह दिख रहा है? यह
कोई साधारण 'लेगेटो' नहीं है जो यह दर्शाता हो कि स्वर धीरे-धीरे एक साथ आने चाहिए और 'ता-आ-री, रा-रा' (गाना)
की तरह बजने चाहिए। इतने सारे संकेत देने से संगीतकारों के विकल्प बहुत कम हो जाते हैं।

मुरकामी: क्या ऐसे हिस्से नहीं हैं जहाँ आपको लगता है, उदाहरण के लिए, कि कुछ निर्देश आपको संतुष्ट नहीं करते और आप
इसे किसी और तरीके से करना पसंद करेंगे?

ओज़ावा: बिल्कुल। खासकर सींगों के साथ। मुझे यकीन है कि खिलाड़ी भी इससे सहमत नहीं होंगे।

मुरकामी: लेकिन चूंकि वे स्कोर में दर्शाए गए हैं, इसलिए एक संगीतकार के रूप में आपके पास उनका पालन करने के
अलावा कोई विकल्प नहीं है।

ओज़ावा: हाँ, हममें से किसी के पास कोई और विकल्प नहीं है।

मुरकामी: क्या यह तकनीकी रूप से कठिन है?

ओज़ावा: कई हिस्से, हाँ। कुछ तो असंभव से लगते हैं। कम से कम संगीतकारों को तो ऐसा ही लगता है।

मुरकामी: लेकिन अगर स्कोर में ऐसा ही लिखा है, तो कुछ नहीं किया जा सकता। आपको क्या लगता है कि कंडक्टर के अनुसार
महलर की संगीत शैली में इतना बदलाव क्यों आता है?

ओज़ावा: (काफी सोच-विचार के बाद) यह एक दिलचस्प सवाल है। मेरा मतलब है, मैंने इस बारे में अब तक कभी सोचा ही नहीं था।
जैसा कि मैंने पहले बताया, ब्रुकनर या बीथोवेन की
तुलना में महलर के संगीत में बहुत सारी जानकारी
समाहित है, इसलिए विकल्पों की सीमा सीमित है। लेकिन
यह पूरी तरह सच नहीं है।

मुरकामी: मुझे लगता है कि मैं उसे समझता हूं, क्योंकि जब मैं अलग-अलग व्याख्याएं सुनता हूं, तो ध्वनि में बहुत
अंतर होता है।

ओज़ावा: खैर, मुझे आपके सवाल के जवाब के बारे में और सोचना चाहिए। चलिए देखते हैं, मेरा मतलब यह है कि, क्योंकि
इतनी सारी जानकारी है, इसलिए हर निर्देशक इस बात से
चिंतित रहता है कि उस सारी जानकारी को कैसे संसाधित
और संयोजित किया जाए, कैसे संतुलित किया जाए।

मुराकामी: उदाहरण के लिए, यह दो वाद्ययंत्रों के एक ही समय में बजने के संकेतों को संदर्भित करता है।

ओज़ावा: जी हाँ। ऐसे मामलों में, हर किसी की अपनी-अपनी पसंद होती है, लेकिन अंततः, सभी बातों को ध्यान में रखना पड़ता
है। उदाहरण के लिए, अगर रिहर्सल में ध्वनि ठीक नहीं
है, अगर मुझे लगता है कि दो वाद्ययंत्र एक साथ नहीं बज
सकते, तो मुझे उन्हें संतुलित करना पड़ता है। हालाँकि
महलर जितने जानकार संगीतकार बहुत कम हैं, लेकिन उनके
मामले में ऐसा भी नहीं है कि कंडक्टर के अनुसार ध्वनि
में इतना बदलाव आता हो।

मुरकामी: यह बहुत विरोधाभासी है। ऐसा लगता है मानो चेतन मन पर अधिक जानकारी का प्रभाव पड़ने से अचेतन निर्णय लेने
की आवश्यकता बढ़ जाती है। मुझे लगता है कि आप इन संकेतों को एक सीमा के रूप में नहीं देखते हैं।

ओझावा: नहीं बेटा.

मुरकामी: बल्कि, वह उन्हें पाकर आभारी है।

ओज़ावा: लगभग। इसी वजह से संगीत को समझना आसान हो गया है।

मुरकामी: प्रतिबंधों के बावजूद, आपको स्वतंत्रता का अहसास होता है।

ओज़ावा: जी हाँ। मुझे लगता है कि यही इसका सार है। कंडक्टरों का काम संगीत की रूपरेखा में लिखी बातों को वास्तविक
ध्वनि में रूपांतरित करना है। इसीलिए हम दी गई सीमाओं
का पालन करते हैं। लेकिन सबसे बढ़कर, हम स्वतंत्र
हैं।

मुरकामी: यदि आप यह मान लें कि यह स्वतंत्रता संगीत की रूपरेखा से अधिक महत्वपूर्ण है और इसका उद्देश्य ध्वनि को

बेहतर बनाना है, तो आप यह भी मान रहे हैं कि संगीतकार
भी ऐसा ही कर सकते हैं। यह बात बीथोवेन के संगीत के
लिए भी सच हो सकती है, जिसमें कुछ ही संकेत मिलते हैं,
और महलर के संगीत के लिए भी, जिसमें कई अधिक संकेत
मिलते हैं।

ओज़ावा: यह बात सही है, लेकिन एक हद तक ही। उदाहरण के लिए, स्ट्रॉस बहुत ही सुसंगत जानकारी देते हैं जो एक निश्चित दिशा की ओर इशारा करती है। महलर के मामले में
ऐसा नहीं है। उनके संकेत अक्सर असंगत और विरोधाभासी
होते हैं। कुछ बातें उन्हें पूरी तरह समझ में आती हैं,
लेकिन दूसरों को नहीं। एक तरह से, वे सभी "प्रतिबंध"
हैं, हालांकि उनकी प्रकृति बहुत अलग है।

मुरकामी: मैं आपकी बात समझता हूँ, लेकिन आपके द्वारा बताई गई सीमाओं के बावजूद, महलर ने मेट्रोनोम की तालों का
संकेत नहीं दिया। यह आश्चर्यजनक है, है ना?

ओझावा: नहीं.

मुरकामी: ऐसा क्यों? क्यों?

ओज़ावा: इस बारे में अलग-अलग सिद्धांत हैं। एक का दावा है कि उनके द्वारा दिए गए सभी संकेतों के आधार पर, उन्हें
लगा कि लय पहले से ही निर्धारित थी। दूसरा कहता है कि
महलर का मानना था कि संगीतकारों को स्वयं लय का निर्धारण करना चाहिए।

मुरकामी: खैर, क्या आपको नहीं लगता कि उनके सिम्फनी की गति कंडक्टर के आधार पर बहुत बदल जाती है?

ओज़ावा: शायद।

मुरकामी: मुझे कोई ऐसी व्याख्या याद नहीं है जो बहुत तेज या बहुत धीमी रही हो।

ओज़ावा: लेकिन इस तरह की व्याख्याएँ हाल ही में सामने आई हैं। मैं पिछले पाँच-छह वर्षों की बात कर रहा हूँ। जब मैं
2006 में वियना में था, तब मुझे दाद हो गया था और मैं
कुछ समय तक संचालन नहीं कर सका। मैंने उस समय अन्य संचालकों की व्याख्याएँ सुनीं और मुझे कुछ ऐसा ही
अनुभव हुआ। मुझे ऐसा लगा कि वे अपनी विशिष्टता का प्रदर्शन करना चाहते थे और एक ऐसी लय वाला संगीत
बनाना चाहते थे जो पहले कभी नहीं बना था, बर्नस्टीन,
अब्बाडो या यहाँ तक कि मेरे अपने संगीत से भी बहुत
अलग।

मुरकामी: लेकिन गति निर्दिष्ट नहीं है, इसलिए निर्देशक इसके बारे में अपने स्वयं के निर्णय लेने के लिए स्वतंत्र
है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: महलर संगीतकार भी थे, यानी वे निर्देश देते थे, और संचालक भी, यानी वे उन निर्देशों की व्याख्या करते
थे। ऐसी स्थिति में संतुलन बनाना मुश्किल हो सकता है। प्रस्तुति की बात करें तो, तीसरे भाग की शुरुआत में
बजने वाला फ्यूनरल मार्च, संचालन करने वाले व्यक्ति
के अनुसार बदलता रहता है। यह भारी-भरकम, अति भावुक,
अकादमिक या यहाँ तक कि हास्यास्पद भी लग सकता है। संगीत कार्यक्रमों में प्रदर्शन अधिक तटस्थ होते हैं

और विशुद्ध संगीतमय दृष्टिकोण से अधिक बारीकी से प्रस्तुत किए जाते हैं। फिर वह पारंपरिक यहूदी प्रेरणा का अंश है जिसकी चर्चा हमने पहले की थी।
यहूदी संगीतकार एक विशिष्ट क्लेज़मर वातावरण पर ज़ोर
देते हैं, लेकिन गैर-यहूदी संगीतकार इस पर उतना ध्यान
नहीं देते; वे इसे, एक तरह से, अधिक तटस्थता के साथ प्रस्तुत करते हैं। मुझे लगता है कि यह व्यक्तिगत
पसंद का मामला है।

ओज़ावा: पारंपरिक यहूदी संगीत के उस भाग में, महलर वास्तव में एक स्पष्ट क्लेज़मर धुन का उपयोग करते हैं। इसे बजाने
वाले के अनुसार, कुछ लोग इसके यहूदी स्वरूप पर ज़ोर
देने का प्रयास करेंगे, जबकि अन्य इसे एक लंबे संगीत
में मौजूद अन्य धुनों के बीच एक और धुन के रूप में मानेंगे। बाद वाले मामले में, कंडक्टर धुन के प्रकट
होते ही उसे एक सटीक बारीकी देगा और विकास में उस पहलू
पर अधिक ध्यान नहीं देगा, बल्कि उसे अगले भाग से जोड़
देगा। इस तरह की व्याख्याएँ मौजूद हैं। संगीत में यह
नहीं बताया गया है कि कौन सा विकल्प चुनना है।

मुरकामी: मुझे याद आ रहा है कि अंतिम संस्कार जुलूस के उस हिस्से में एक संकेत है: "Feierlich und gemessen,
ohne zu schleppen", जिसका अनुवाद "गंभीर, लेकिन बिना
रुके" के रूप में किया जा सकता है।

ओज़ावा: हाँ, मुझे लगता है ऐसा ही है। (वह स्कोर पर जाँच करता है।) बिल्कुल सही, यह यहाँ अंकित है।

मुरकामी: अगर आप इसके बारे में सोचें तो यह जटिल है, है ना?

ओज़ावा: हाँ, यह मुश्किल है। (हँसी)

मुरकामी: इसकी शुरुआत डबल बास सोलो से होती है। क्या फिर से कंडक्टर को ही ध्वनि को स्थापित करना होगा, जो इतनी
भारी न हो, थोड़ी हल्की हो?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन ज़्यादातर मामलों में यह बेसिस्ट के अपने स्वभाव पर निर्भर करता है। एक कंडक्टर इतनी बारीकी
में नहीं जा सकता। अब जब मैं इस बारे में सोचता हूँ, तो
यह तथ्य कि इस मूवमेंट की शुरुआत इतने लंबे डबल बास
सोलो से होती है, अपने आप में अभूतपूर्व है। वह हिस्सा
अपने आप में खास है, लेकिन शुरुआत का सोलो इसे असाधारण
बना देता है। महलर एक बहुत ही विचित्र व्यक्तित्व थे।

मुरकामी: मुझे व्यक्तिगत रूप से यह हिस्सा पसंद है, लेकिन इसे बजाने के तरीके के आधार पर, यह पूरे संगीत के माहौल को
बहुत प्रभावित करता है। इसकी व्याख्या करना मुश्किल
होगा।

ओज़ावा: हाँ, यह मुश्किल है, और इसीलिए मैं रिहर्सल से पहले संगीतकार से कई बार बात करता हूँ। मैं उसे थोड़ा धीरे,
थोड़ा ज़ोर से या फिर तीव्रता थोड़ी कम करने के लिए
कहता हूँ।

मुरकामी: मुझे लगता है कि डबल बास बजाने वालों के लिए यह जीवन भर का अवसर होगा और वे बेहद उत्सुक होंगे।

ओज़ावा: बिलकुल। यह एक बहुत बड़ी ज़िम्मेदारी है, और इसीलिए जब ऑर्केस्ट्रा नए डबल बास वादकों की भर्ती के लिए ऑडिशन
लेते हैं, तो वे आमतौर पर उनसे वह सोलो बजाने के लिए

कहते हैं। इसे अच्छे से बजाना या न बजाना ही यह तय
करने में निर्णायक कारक हो सकता है कि उन्हें ऑर्केस्ट्रा में जगह मिलेगी या नहीं।

मुरकामी: मैं समझ गया।

ओज़ावा: डबल बास के नीचे, टिम्पानी की आवाज़ सुनाई देती है, टन - टन - टन - टन।

मुरकामी: वह हमेशा उसी नीरस चार ताल वाली लय को बनाए रखता है, है ना?

ओज़ावा: हाँ, यह एक डी-ए/डी-ए है, मानो धड़कन हो। यह एक सुव्यवस्थित, स्थापित संगीतमय ढाँचा है, और क्योंकि
यह किसी चीज़ का इंतज़ार नहीं करता, इसलिए डबल बास को यथासंभव इसके अनुरूप ढलना पड़ता है। दिल की धड़कन भी
किसी चीज़ का इंतज़ार नहीं करती। साँस लेना और बाकी
सभी क्रियाएँ दिल की धड़कन द्वारा दर्शाए गए ढाँचे के
भीतर ही समाहित होनी चाहिए। स्कोर में यहाँ अल्पविराम पर ध्यान दें।

मुरकामी: हाँ। इसका क्या मतलब है?

ओज़ावा: (डबल बास की धुन गुनगुनाते हुए) री-रारी / रारा। यहाँ से साँस लो। इसका यही अर्थ है। सब कुछ लिखा हुआ है। क्योंकि यह डबल बास है, इसलिए यह वाद्य यंत्रों की तरह
साँस नहीं लेता, लेकिन यह संकेत दिया गया है कि इसे एक
पल के लिए रुकना चाहिए, मानो उस विशेष बिंदु पर साँस
लेनी हो। इसका मतलब है कि ध्वनि बिना रुके जारी नहीं

रह सकती। महलर एक ऐसे संगीतकार थे जो इस तरह के छोटे-
छोटे विवरणों को भी दर्शाते थे।

मुरकामी: यह अविश्वसनीय है।

ओज़ावा: इस तरह, ओबो की ध्वनि रिया-तातारिरान (एक लयबद्ध गायन जो उछलता हुआ प्रतीत होता है) में प्रवेश करती है और वाक्यांश को अधिक जीवंतता प्रदान करती है। और वे वीणा
जैसे कम प्रसिद्ध वाद्ययंत्रों के लिए भी इसी तरह के
स्वर प्रयोग करते हैं। वीणा को सुनना कठिन है क्योंकि
इसकी ध्वनि बहुत ऊँची नहीं होती। और फिर वे बाद के सभी
स्वरों में स्टैकैटो जोड़ते हैं।

मुरकामी: यह सच है। इसमें अविश्वसनीय स्तर की बारीकी है। मुझे लगता है कि इस तरह का संगीत तैयार करना काफी चुनौतीपूर्ण काम रहा होगा।

ओज़ावा: इसीलिए सभी कलाकार बहुत घबरा जाते हैं।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि वे तनावपूर्ण तरीके से प्रदर्शन करते हैं क्योंकि इसमें एकाग्रता की आवश्यकता होती है, यहां तक कि छोटी से छोटी बातों पर
भी ध्यान देना पड़ता है?

ओज़ावा: बिल्कुल सही। एकाग्रता बनाए रखना बेहद ज़रूरी है। उदाहरण के लिए, इस हिस्से को देखिए। आप इसे सामान्य परिस्थितियों की तरह नहीं बजा सकते, तोरिरा-या-तातान,
बल्कि तोरिरा, या-त्ता-तान बजाना होगा। निर्देश बहुत
स्पष्ट हैं। आप ढिलाई नहीं बरत सकते।

मुरकामी: क्या इस संकेत "मिट पैरोडी" का वास्तव में यही अर्थ है कि इसकी व्याख्या पैरोडी के भाव से की जानी चाहिए?

ओज़ावा: हाँ।

मुरकामी: एक और अतिरिक्त कठिनाई।

ओज़ावा: उसमें व्यंग्य की भावना अवश्य होगी।

मुरकामी: लेकिन अगर इसे अतिरंजित किया जाए, तो इससे संगीत अपनी भव्यता खो देगा।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। संतुलन के आधार पर संगीत में बहुत बदलाव आता है। यही तो दिलचस्प बात है।

मुरकामी: उन सभी विरोधाभासों के बावजूद, ऐसे मामले भी होंगे जहां संगीतकार निर्देशों का अक्षरशः पालन करते हुए
भी, अंततः वैसा संगीत नहीं बजा पाएंगे जैसा आप चाहते
हैं, है ना?

ओज़ावा: बिल्कुल। जब कोई संगीतकार मेरे मन में जो धुन है उससे अलग कुछ बजाता है, तो मैं उसे मौखिक निर्देशों या हाथ
के इशारों के माध्यम से सही दिशा देने की कोशिश करता
हूं।

मुरकामी: क्या अंततः सभी संगीतकार इसे समझ जाते हैं?

ओज़ावा: बिल्कुल, एकदम। रिहर्सल के दौरान निर्देशक का काम समझौता करना और यह सुनिश्चित करना होता है कि दर्शक
वांछित परिणाम के करीब पहुंचें।

माहलर के संगीत को इतना विश्वव्यापी क्या बनाता है?

मुरकामी: प्रथम सिम्फनी के तीसरे भाग को सुनकर ही मुझे स्पष्ट हो जाता है कि महलर का संगीत अनेक विभिन्न तत्वों से
बना है, जिन्हें वे समान महत्व देते हैं, लेकिन उनका
प्रयोग बिना किसी तार्किक संबंध के या यहाँ तक कि
विरोध में भी किया गया है: पारंपरिक जर्मन संगीत,
यहूदी संगीत, उन्नीसवीं सदी के अंत का संगीत, बोहेमियन लोक संगीत, संगीतमय व्यंग्यचित्र, उपसंस्कृति से लिए गए हास्य तत्व, गंभीर दार्शनिक प्रस्ताव, ईसाई सिद्धांत, पूर्व के दर्शन—संक्षेप में, हर तरह की चीज़ें। आप इनमें से किसी एक को चुनकर केंद्र में नहीं रख सकते, है ना? इन सभी तत्वों को अंधाधुंध तरीके से मिलाने से (जो सुनने में शायद बुरा
लगे), क्या इसका अर्थ यह नहीं है कि आप जैसे गैर-यूरोपीय कंडक्टर के लिए, अपनी समझ और मौलिकता के साथ,
इसमें जगह है? इस अर्थ में, मुझे लगता है कि महलर का
संगीत सार्वभौमिक और विश्वव्यापी है।

ओज़ावा: खैर... यह सब बहुत जटिल है, लेकिन मुझे लगता है कि ऐसा है। इस दृष्टिकोण के लिए गुंजाइश है।

मुरकामी: पिछली बार जब हमारी बात हुई थी, तब आपने कहा था कि बर्लियोज़ के संगीत में एक सीमा होती है जिसके भीतर
जापानी कंडक्टर काम कर सकते हैं, क्योंकि एक तरह से यह "पागलपन" और बेकाबू संगीत है। क्या महलर के संगीत के
बारे में भी कुछ ऐसा ही कहा जा सकता है?

ओज़ावा: बर्लियोज़ और महलर के बीच मुख्य अंतर यह है कि बर्लियोज़ ने महलर की तरह सटीक संकेत नहीं दिए।

मुरकामी: मैं समझ गया।

ओज़ावा: बर्लियोज़ के मामले में, वे संगीतकारों को बहुत अधिक स्वतंत्रता देते हैं। इसकी तुलना में, महलर शायद ही
ऐसी कोई छूट देते हैं, लेकिन अंतिम क्षणों में, नाजुक
या सूक्ष्म क्षणों में, यह सार्वभौमिकता प्रकट होती
है, जैसा कि आपने अभी बताया, एक नया आयाम खोलती है।
उदाहरण के लिए, एक जापानी या पूर्वी देशों के व्यक्ति
की अपनी उदासी की भावना होती है। वह उदासी यहूदियों और यूरोपियों की उदासी से अलग होती है। जब कोई इन भावनाओं को सही मायने में समझता है, जब कोई सचेत रूप से इनके बारे में सोचकर अपने निर्णय लेता है, तो मुझे लगता है कि वह स्वाभाविक रूप से अपना मार्ग बनाने के
लिए तैयार हो जाता है। मेरा मतलब है, जब पूर्वी देशों
का कोई व्यक्ति किसी पश्चिमी संगीतकार द्वारा रचित
संगीत की व्याख्या करता है, तो वह उसे एक विशेष दिशा
दे सकता है। यह एक ऐसा प्रयास है जो कम से कम सार्थक तो
है ही।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि जापानी भावनात्मकता को समझने, उसे आत्मसात करने के लिए उसकी सतह से परे जाना आवश्यक
है?

ओज़ावा: बिलकुल सही। मुझे पश्चिमी संगीत की जापानी व्याख्या का विचार पसंद है, बशर्ते वह एक अच्छी व्याख्या हो और
उसका अपना एक औचित्य हो।

मुरकामी: मैंने हाल ही में मित्सुको उचिदा द्वारा बीथोवेन के पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 की प्रस्तुति सुनी। उनकी

प्रस्तुति में पारदर्शिता का जो एहसास था, जिस तरह से उन्होंने विरामों को संभाला, वह मुझे बहुत जापानी
लगा, क्या आपको भी ऐसा नहीं लगता? हालांकि, मुझे यह जानबूझकर किया गया नहीं लगता, बल्कि स्वाभाविक लगता
है, संगीत की खोज का ही परिणाम। इस लिहाज से, यह सतही
नहीं है।

ओज़ावा: शायद आप सही कह रहे हैं। शायद पश्चिमी संगीत की एक ऐसी शैली है जिसे केवल पूर्वी संगीत का बोध ही सही ढंग से
कर सकता है। मैं इसी विचार को ध्यान में रखते हुए
संगीत की व्याख्या करना पसंद करता हूँ।

मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि महलर ने जर्मन संगीत की रूढ़िवादिता से आंशिक रूप से सचेत रूप से और आंशिक
रूप से अचेतन रूप से दूरी बनाई?

ओज़ावा: हाँ, इसीलिए मुझे लगता है कि हमारे पास एक गुंजाइश है। कुछ समय पहले, मास्टर साइतो ने हमें एक दिलचस्प बात
बताई थी: "अभी आप एक खाली स्लेट जैसी स्थिति में हैं।
इसीलिए, जब आप दूसरे देशों की यात्रा करेंगे, तो आप
उनकी परंपराओं को आत्मसात कर पाएंगे। वैसे भी, उनमें
अच्छी और बुरी दोनों तरह की परंपराएँ होती हैं। आपको
उनमें अंतर करना सीखना होगा, और जब आप उन जगहों पर हों, तो केवल अच्छी बातों को ही याद रखें। यदि आप ऐसा कर पाते हैं, तो इससे कोई फर्क नहीं पड़ता कि आप जापानी हैं, एशियाई हैं, या कुछ और, क्योंकि आपको बहुत बड़ा लाभ होगा।"

मुरकामी: अगर मैं अपनी राय दूं, तो मुझे लगता है कि कराजन शारीरिक रूप से महलर के संगीत में मौजूद विविधता,
संकरण, अश्लीलता और विखंडन को बहुत लंबे समय तक सहन
करने में असमर्थ थे।

ओज़ावा: मैं आपकी बात समझ गया और यह सच भी हो सकता है।

मुरकामी: हम अभी कराजन द्वारा माहलर की नौवीं सिम्फनी के प्रदर्शन के बारे में बात कर रहे थे, और मुझे लगता है
कि यह शानदार है। यह इतनी सुंदर है कि मानो मानो टपक
रही हो, लेकिन जब आप ध्यान से सुनते हैं तो आपको एहसास
होता है कि यह वास्तव में माहलर का संगीत नहीं है। वह
इसे उसी स्वर में बजाते हैं जैसे वह शोएनबर्ग, अल्बान
बर्ग, या द्वितीय वियना स्कूल की किसी भी प्रारंभिक
रचना के लिए इस्तेमाल करते थे। दूसरे शब्दों में,
मुझे लगता है कि वह इसे अपने उस क्षेत्र में ले आते
हैं, जहाँ वह इसे बजाने में इतने माहिर थे।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं, और यह बात खासकर आखिरी भाग के संदर्भ में सच है। पहले कुछ रिहर्सल में भी, मैं ऑर्केस्ट्रा
से वही पुरानी बात दोहरा रहा था ताकि वही पुराना
संगीत मिल सके।

मुरकामी: महलर जैसी ध्वनि उत्पन्न करने के बजाय, ऐसा लगता है मानो उन्होंने महलर को ही अपना संगीत रचने के लिए एक
माध्यम के रूप में इस्तेमाल किया हो।

ओज़ावा: इसीलिए, अगर मैं गलत नहीं हूँ, तो उस्ताद कराजन ने चौथी, पाँचवीं और नौवीं सिम्फनी का प्रदर्शन किया था।

मुरकामी: मुझे लगता है कि 'द सिक्स्थ' और 'सॉन्ग ऑफ द अर्थ' भी।

ओज़ावा: सचमुच? छठा भी? वैसे भी, उन्होंने पहला, दूसरा, तीसरा, सातवां या आठवां प्रदर्शन नहीं किया।

मुरकामी: इसका मतलब है कि उन्होंने अपने संगीत जगत के अनुरूप रचना (कलाकृति) का चुनाव किया और फिर उसे रिकॉर्ड
किया। शायद, महलर के संगीत की गहराई को पूरी तरह न समझ
पाने के कारण, उन्होंने उसे अपना बना लिया। मेरा मतलब
है, वह संगीत रूढ़िवादी जर्मन संगीत परंपरा में स्वीकार्य नहीं था। शायद इसीलिए बोहम भी उसमें सफल
नहीं हो पाए, खासकर जर्मनी में 1933 से 1945 तक के उस दौर में, जब नाज़ीवाद के बारह वर्षों में महलर के
संगीत पर प्रतिबंध लगा दिया गया था। वह खालीपन का दौर,
वह प्रतिबंध, एक बड़ा अन्याय था, क्या आप ऐसा नहीं
सोचते? एक "बुरी परंपरा" बीते हुए समय की घटनाओं को स्वीकार करने या अपनाने से शुरू नहीं होती।

ओज़ावा: हम्म...

मुरकामी: अंततः, महलर के संगीत का पुनरुद्धार यूरोप में नहीं, बल्कि संयुक्त राज्य अमेरिका में हुआ, और इस लिहाज से
यह गैर-यूरोपीय संगीतकारों के लिए एक बड़ा लाभ था। कम
से कम, महलर जैसे संगीतकार का संगीत वहाँ किसी तरह से उपेक्षित नहीं रहा, क्या आप सहमत नहीं हैं?

ओज़ावा: यह किसी "महलर जैसे व्यक्ति" के बारे में नहीं है, बल्कि स्वयं महलर के बारे में है। वह बहुत ही खास व्यक्ति
थे।

मुरकामी: "विशेष" की बात करें तो, जब भी मैं महलर को सुनता हूँ, मुझे लगता है कि उनके संगीत में गहरी मनोवैज्ञानिक
परतें हैं जो महत्वपूर्ण भूमिका निभाती हैं। यह लगभग फ्रायडियन है। बाख, बीथोवेन या ब्रह्म्स के मामले
में, व्यक्ति खुद को जर्मन वैचारिक दर्शन की दुनिया
में पाता है। उनकी तुलना में, महलर, एक तरह से, अधिक अंतर्मुखी हैं, मानो वे धरती के नीचे अंधेरे में छिपी चेतना के प्रवाह को अधिक महत्व देते हों। वहाँ, भाव
आपस में उलझ जाते हैं, विरोधाभास होते हैं, विपरीत
तत्व होते हैं, असंगत तत्व होते हैं, कुछ अविभाज्य
होते हैं, मानो कोई सपना देख रहा हो। मैं पूरी तरह से
नहीं समझ सकता कि यह जानबूझकर है या नहीं, लेकिन कम से
कम मुझे यह एक गंभीर, ईमानदार प्रयास लगता है।

ओज़ावा: महलर और फ्रायड लगभग एक ही समय में रहते थे, है ना?

मुरकामी: जी हाँ, वे दोनों यहूदी थे और एक-दूसरे के ज़्यादा दूर नहीं पैदा हुए थे। फ्रायड उनसे कुछ बड़े थे, और महलर
उनसे मिलने तब गए थे जब उनकी पत्नी अल्मा का किसी और
से प्रेम संबंध था (वास्तुकार वाल्टर ग्रोपियस के
साथ, जिनसे उन्होंने संगीतकार की मृत्यु के बाद शादी
कर ली थी)। ऐसा लगता है कि फ्रायड उनका बहुत सम्मान
करते थे। अवचेतन मन की गहराई में छिपी जड़ों की इस तरह
की स्पष्ट खोज ही महलर के संगीत को सार्वभौमिक बनाती
है, भले ही कभी-कभी यह असहनीय और परेशान करने वाला हो।

ओज़ावा: उस लिहाज़ से, महलर ने अकेले ही बाख, हेडन, मोजार्ट, बीथोवेन और ब्रह्म्स जैसे महान नामों द्वारा

प्रतिनिधित्व की जाने वाली जर्मन संगीत की प्रमुख
धारा का विरोध किया। मेरा मतलब है, बारह स्वरों वाले
संगीत से पहले।

मुरकामी: लेकिन, दोबारा सोचने पर, द्वादशफोनवाद बहुत ही तार्किक संगीत प्रतीत होता है, ठीक उसी तरह जैसे द वेल-टेम्पर्ड क्लैवियर है।

ओज़ावा: यह सच है।

मुरकामी: डोडेकाफोनवाद लंबे समय तक जीवित नहीं रहा, लेकिन इसके कई तत्व बने रहे, जो बाद में आने वाले संगीत में
समाहित हो गए, क्या आप ऐसा नहीं सोचते?

ओज़ावा: बिल्कुल।

मुरकामी: लेकिन यह माहलर के संगीत द्वारा बाद की पीढ़ियों पर डाले गए प्रभाव से अलग तरह का प्रभाव है। क्या आप इसे
इसी तरह कहते हैं?

ओज़ावा: मुझे ऐसा लगता है।

मुरकामी: उस लिहाज से, महलर अद्वितीय थे, उनकी बराबरी कोई नहीं कर सकता था।

ओज़ावा टाइटन सिम्फनी का प्रदर्शन करते हैं
बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा

मुरकामी: आइए, आपके द्वारा संचालित बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा द्वारा प्रस्तुत तीसरी सिम्फनी के
तीसरे भाग को फिर से सुनें। यह रिकॉर्डिंग 1987 की
है।

डबल बास सोलो के बाद, अंतिम संस्कार की धुन में ओबो सोलो शुरू होता है।

मुरकामी: इस ओबो की ध्वनि, साइतो किनन के अभी सुने गए प्रदर्शन से बहुत अलग है। मैं आश्चर्यचकित हूँ।

ओज़ावा: हाँ, क्योंकि बोस्टन के संगीतकारों में, चलिए इसे ऐसे ही कहें, वह "मियामोटो" वाली शैली नहीं है। (हँसी) यह
कहीं अधिक तटस्थ है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

न केवल ओबो का एकल भाग, बल्कि पूरे ऑर्केस्ट्रा की ध्वनि साइतो किनेन की तुलना में अधिक तटस्थ और मधुर है।

ओज़ावा: यह हिस्सा भी बहुत तटस्थ है।

मुरकामी: ध्वनि बहुत सुसंगत और उत्कृष्ट गुणवत्ता की है।

ओज़ावा: लेकिन इसमें थोड़ा और स्वाद हो सकता था।

मुरकामी: इसमें अभिव्यक्ति है। मुझे लगता है यह अच्छा है।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन इसमें वजन की कमी है, उस देहाती सुगंध की कमी है।

मुरकामी: क्या आपका मतलब है कि यह बहुत ज्यादा साफ-सुथरा है?

ओज़ावा: बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के साथ, शायद अच्छे हिस्सों पर जरूरत से ज्यादा जोर देने की प्रवृत्ति
है, ऐसा कहा जा सकता है।

मुरकामी: अगर हम बारीकियों की बात करें, तो शायद साइतो किनन की ध्वनि आपके वर्तमान विचार के लिए बेहतर उपयुक्त है।

ओज़ावा: साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के प्रत्येक संगीतकार अपने प्रदर्शन के प्रति पूरी तरह जागरूक रहते हैं। बोस्टन
के संगीतकार ऑर्केस्ट्रा को समग्र रूप से ध्यान में
रखते हुए प्रदर्शन करते हैं।

मुरकामी: इसे सुनकर ही पता चल जाता है। आप कह सकते हैं कि यह एक टीम गेम है, एक अच्छी टीम जो बहुत उच्च स्तर का खेल
खेलती है।

ओज़ावा: बोस्टन में, कोई भी अपने वाद्य यंत्र की ध्वनि को दूसरों से अलग दिखाने के लिए कुछ नहीं करेगा। लेकिन
जब बात महलर की आती है, तो यह तरीका हमेशा कारगर नहीं
होता। संतुलन बनाना मुश्किल होता है।

मुरकामी: मुझे नहीं पता कि यही कारण है या नहीं, लेकिन हाल ही में मुझे महलर का संगीत अस्थायी ऑर्केस्ट्रा द्वारा प्रस्तुत किए जाने पर अधिक रुचि हो रही है, जैसे कि
साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा, क्लाउडियो अब्बाडो द्वारा संचालित ल्यूसर्न फेस्टिवल ऑर्केस्ट्रा, या महलर
चैंबर ऑर्केस्ट्रा। मुझे उनका संगीत अधिक जीवंत लगता
है।

ओज़ावा: ऐसा इसलिए है क्योंकि वे अधिक साहसी हो सकते हैं; प्रत्येक संगीतकार व्यक्तिगत रूप से प्रदर्शन करता
है। साइतो किनन के संगीतकार अपनी कलात्मकता और इस तरह
अपने कौशल को प्रदर्शित करने के विचार से एक साथ आते
हैं।

मुरकामी: मानो हर कोई अपना खुद का व्यवसाय चला रहा हो।

ओज़ावा: बेशक, इसके अच्छे और बुरे दोनों पहलू हैं, लेकिन यह महलर के साथ अच्छी तरह से मेल खाता है।

मुराकामी: उदाहरण के लिए, साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के मामले में, वे इस विचार के साथ मिलते हैं कि उस विशेष वर्ष में वे
महलर या किसी अन्य संगीतकार की रचना करेंगे; यानी, वे
एक विशिष्ट विचार पर केंद्रित होते हैं। क्या यह सही
है?

ओज़ावा: जी हाँ। वे एक स्पष्ट उद्देश्य के साथ आते हैं। उनमें से अधिकांश पूरी तैयारी के साथ आते हैं, संगीत का पहले
से ही गहन अध्ययन कर चुके होते हैं।

मुरकामी: यह हर हफ्ते अलग-अलग कार्यक्रम प्रस्तुत करने का नियमित काम नहीं है, जैसा कि स्थायी ऑर्केस्ट्रा के
मामले में होता है।

ओज़ावा: साइतो किनेन के मामले में, वह नियमितता मौजूद नहीं है, और इस लिहाज़ से उनका संगीत बेहद ताज़ा लगता है। इसके
विपरीत, शायद उनमें एक तरह की एकजुटता, एक तरह की एकता
का अभाव है, जैसा कि स्थायी ऑर्केस्ट्रा में होता है,
जहाँ सभी सदस्य एक इकाई के रूप में कार्य करते हैं और एक-दूसरे को अपने विचार संप्रेषित करने में सक्षम
होते हैं।

मुरकामी: एक ऑर्केस्ट्रा किसी विशेष रचना पर सर्वसम्मति तक कैसे पहुँचता है? क्या बारीकियों के माध्यम से?

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल। ज़्यादातर समस्याएँ तब हल हो जाती हैं जब संगीतकार अपने वाद्य यंत्र बजाना शुरू कर देते

हैं, खासकर प्रतिभाशाली संगीतकार। ऐसे लोगों के पास
कई संसाधन होते हैं। वे कंडक्टर को देखकर कहते हैं,
"हाँ, कंडक्टर यही तो चाहता है," और फिर वे कुछ नया कर
दिखाते हैं। ज़ाहिर है, युवा संगीतकार हमेशा उनके साथ
तालमेल नहीं बिठा पाते।

मुरकामी: क्या ऐसे मामले हैं जहां कुछ ऑर्केस्ट्रा महलर के संगीत के लिए उपयुक्त होते हैं और अन्य नहीं?

ओज़ावा: मुझे ऐसा ही लगता है। तकनीकी रूप से, कुछ ऑर्केस्ट्रा उनकी रचनाओं को सही ढंग से प्रस्तुत करने में असमर्थ
हैं। उनके सभी सदस्य उस स्तर तक नहीं पहुँच पाते। हालाँकि, आजकल कई ऐसे ऑर्केस्ट्रा हैं जो उनकी रचनाओं
को स्ट्राविंस्की या बीथोवेन की तरह ही बखूबी प्रस्तुत कर सकते हैं। पहले ऐसा नहीं था। 1960 के दशक
में, जब बर्नस्टीन ने महलर की रचनाओं को नए सिरे से प्रस्तुत करना शुरू किया, तो इसने निश्चित रूप से
काफी हलचल मचा दी: महलर! क्या कमाल है! मुझे लगता है कि
उस समय कई लोगों ने ऐसा ही कहा होगा।

मुरकामी: क्या आप तकनीकी पहलुओं की बात कर रहे हैं?

ओज़ावा: जी हाँ, उदाहरण के लिए, स्ट्रिंग सेक्शन में तो तकनीकी सीमाओं को लगभग पार करना ही पड़ता है। मुझे लगता है कि
महलर ने दूर भविष्य को ध्यान में रखकर अपना संगीत रचा
था, क्योंकि उनके समय में ऑर्केस्ट्रा का स्तर इतना
ऊंचा नहीं था। मेरा मतलब है, महलर ने ऑर्केस्ट्रा को
चुनौती दी, मानो उनसे पूछ रहे हों, "क्या आप इस तरह का
संगीत बजाने में सक्षम हैं?" उन्होंने सभी को जी-तोड़

अभ्यास करने के लिए मजबूर किया होगा। इसके विपरीत,
आजकल पेशेवर ऑर्केस्ट्रा इसे बिना किसी खास कठिनाई
के बजा सकते हैं।

मुरकामी: क्या साठ के दशक में अपने शुरुआती दिनों से लेकर अब तक कलाकारों के प्रदर्शन में इतना सुधार आया है?

ओज़ावा: निःसंदेह। इन पचास वर्षों में ऑर्केस्ट्रा की तकनीक में उल्लेखनीय सुधार और प्रगति हुई है।

मुरकामी: मुझे लगता है कि न केवल बजाने और प्रदर्शन करने की तकनीक, बल्कि स्कोर को अधिक सटीकता से पढ़ने की
क्षमता भी महत्वपूर्ण है।

ओज़ावा: मुझे ऐसा लगता है। उदाहरण के लिए, मेरे मामले में, साठ के दशक की शुरुआत में महलर के संगीत का अध्ययन करने के
बाद एक तकनीकी बदलाव आया था।

मुरकामी: क्या उनके स्कोर पढ़ना वाकई कोई खास बात थी?

ओज़ावा: हाँ।

संगीत की प्रभावी अवंत-गार्डे प्रकृति
महलर

मुरकामी: उदाहरण के लिए, महलर और रिचर्ड स्ट्रॉस द्वारा रचित संगीत को पढ़ने में मुख्य अंतर क्या है?

ओज़ावा: बात को सरल शब्दों में कहें तो, मैं यह कहना चाहूँगा कि जब हम बाख से लेकर बीथोवेन, वैगनर, ब्रुकनर और ब्राह्म्स तक के जर्मन संगीत का अनुसरण करते हैं, तो
रिचर्ड स्ट्रॉस को उस परंपरा की निरंतरता के रूप में

आसानी से समझा जा सकता है। स्ट्रॉस ने बेशक कई नई परतें जोड़ी हैं, लेकिन फिर भी उन्हें उसी ढांचे के
भीतर समझा जा सकता है। लेकिन महलर के मामले में ऐसा
नहीं है। एक बिल्कुल नए दृष्टिकोण की आवश्यकता है।
यही सबसे महत्वपूर्ण बात है। शोएनबर्ग या अल्बन बर्ग
जैसे अन्य संगीतकार भी थे, लेकिन उन्होंने महलर जैसा
कुछ नहीं किया।

मुरकामी: महलर ने द्वादशध्वनिवाद से बिलकुल अलग क्षितिज खोल दिया, है ना?

ओज़ावा: उन्होंने उन्हीं सामग्रियों का उपयोग किया जिनका उपयोग बीथोवेन या ब्रुकनर ने अपने समय में किया था और
उनसे उन्होंने बिल्कुल अलग तरह का संगीत रचा।

मुरकामी: क्या वह संगीत की लय को बनाए रखते हुए अपनी खुद की लड़ाइयाँ लड़ रहा था?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन इसका परिणाम यह होता है कि यह अटोनल संगीत की ओर अग्रसर होता है। यह तो स्पष्ट है।

मुरकामी: तो क्या आप यह कहेंगे कि स्वर-संख्या की संभावनाओं को चरम सीमा तक ले जाने से स्वर-संख्या के पूरे मामले में
बहुत अधिक भ्रम पैदा हो गया?

ओज़ावा: मैं भी यही कहूंगा। इसने उन्हें एक प्रकार के बहुस्तरीय संगीत की ओर अग्रसर किया।

मुरकामी: मानो एक ही गति में कई स्वर मिश्रित हो गए हों?

ओज़ावा: हाँ, वह इन दोनों का इस्तेमाल बारी-बारी से करता है और कभी-कभी एक ही समय में दो का उपयोग करता है।

मुरकामी: उन्होंने स्वर-शैली को नकारा नहीं, बल्कि भीतर से उसे झकझोर कर रख दिया, मानो उसे हिलाकर रख देना चाहते हों। परिणामस्वरूप, वे स्वरहीन संगीत की ओर मुड़ गए,
हालाँकि शायद वे द्वादशध्वनिवाद से परे किसी अन्य
स्थान पर पहुँचना चाहते थे।

ओज़ावा: जी हाँ, उनका दृष्टिकोण कुछ अलग था। महलर के मामले में, यह कहना ज़्यादा सटीक होगा कि यह बहुस्वरता थी। बहुस्वरता, अस्वरता से एक कदम पहले की अवस्था है।
इसका अर्थ है कि कई सुरों का एक साथ उपयोग किया जा
सकता है, और उन्हें लगातार बदला जा सकता है। किसी भी
मामले में, जिस अस्वरता का वे लक्ष्य रख रहे थे, वह शोएनबर्ग, अल्बन बर्ग या द्वादशध्वनिवाद से बहुत अलग
थी। चार्ल्स आइव्स ने बाद में बहुस्वरता का अधिक
गहराई से अध्ययन किया।

मुरकामी: क्या आपको लगता है कि महलर को इस बात का एहसास था कि वह कुछ अवंत-गार्डे कर रहे थे?

ओज़ावा: नहीं, मुझे ऐसा नहीं लगता।

मुरकामी: लेकिन शॉनबर्ग और अल्बान बर्ग ने तो ऐसा किया था, है ना?

ओज़ावा: बिल्कुल। उनका भी अपना तरीका था, लेकिन महलर के मामले में ऐसा नहीं था।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, महलर ने अराजकता के साथ स्वाभाविक रूप से, सहजता से, न कि किसी कार्यप्रणाली के रूप में,
प्रयोग किया। क्या आपका यही मतलब है?

ओज़ावा: चलिए बस इतना कह देते हैं कि यही उनकी प्रतिभा थी।

मुरकामी: जैज़ में भी ऐसा ही एक आंदोलन चला था। 1960 के दशक में जॉन कोल्ट्रेन फ्री जैज़ के काफी करीब पहुँच गए थे,
लेकिन साथ ही उन्होंने मोड नामक एक निश्चित सुर को
कभी नहीं छोड़ा। उनका संगीत आज भी सुना जाता है, जबकि
फ्री जैज़ एक ऐतिहासिक संदर्भ बनकर रह गया है। शायद
ये दोनों मिलते-जुलते मामले हैं।

ओज़ावा: मुझे उस मामले की जानकारी नहीं थी।

मुरकामी: अब जब मैं इस बारे में सोचता हूँ, तो मुझे याद आता है कि महलर के कोई शिष्य या संगीतकार उत्तराधिकारी नहीं थे,
है ना?

ओज़ावा: ऐसा लगता है कि नहीं।

मुरकामी: बाद के सिम्फनी संगीतकारों की बात करें तो, उनके बाद जर्मन नहीं, बल्कि रूसी या सोवियत संगीतकार आए, जैसे शोस्ताकोविच या प्रोकोफिएव। क्या आपको नहीं लगता कि शोस्ताकोविच की सिम्फनी महलर की सिम्फनी की याद
दिलाती हैं?

ओज़ावा: निःसंदेह। मैं सहमत हूँ, लेकिन शोस्ताकोविच का संगीत अधिक सुसंगत है। मुझे उनके संगीत में वह पागलपन का
भाव नहीं दिखता जो मुझे महलर के संगीत में दिखाई देता
है।

मुरकामी: शोस्ताकोविच के मामले में, शायद राजनीतिक कारणों से पागलपन को खुली छूट देना आसान नहीं था, लेकिन महलर के
मामले में, आप इसे किसी भी तरह से देखें, उनके संगीत को

सामान्य नहीं माना जा सकता। यह लगभग सिज़ोफ्रेनिक
है।

ओज़ावा: आप बिलकुल सही कह रहे हैं। एगॉन शिएले की पेंटिंग्स के साथ भी ऐसा ही होता है। जब मैंने उन्हें देखा, तो मुझे
लगा कि वे एक ही समय और स्थान में बनी थीं। मुझे खुद
वियना में कुछ समय रहने का मौका मिला, और इसी वजह से
मैं उस सार, उस माहौल को समझ पाया। उस शहर में रहना
मेरे लिए एक बहुत ही दिलचस्प अनुभव था।

मुरकामी: मैंने महलर की जीवनी पढ़ी, और जाहिर तौर पर उन्होंने खुद स्वीकार किया था कि ओपेरा निर्देशक बनना संगीत
जगत के शिखर पर पहुंचना था। उस मुकाम को पाने के लिए उन्होंने अपने यहूदी धर्म को त्यागकर ईसाई धर्म अपना
लिया था। इतना तो तय है कि वह पद उन सभी बलिदानों के
लायक था। आप भी हाल ही तक उस महत्वपूर्ण पद पर रहे।

ओज़ावा: क्या उन्होंने सचमुच ऐसा कहा था? वे वियना स्टेट ओपेरा के निदेशक कितने वर्षों तक रहे?

मुरकामी: लगभग ग्यारह, मुझे लगता है।

ओज़ावा: अपने लंबे करियर के बावजूद, उन्होंने कभी ओपेरा नहीं लिखा। मुझे आश्चर्य होता है कि ऐसा क्यों। उन्होंने
कई गीत रचे और शब्दों और संगीत के संयोजन के महत्व से
भी भलीभांति परिचित थे।

मुरकामी: यह सच है। कितना अफसोस की बात है। उनके जैसे व्यक्ति के लिए पटकथा चुनना बहुत मुश्किल रहा होगा।

बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा इस रचना का प्रदर्शन जारी रखे हुए है।

मुरकामी: मैं इस संगीत को सुनता हूं और मुझे एहसास होता है कि बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा की गुणवत्ता लगभग विस्मित करने वाली है।

ओज़ावा: खैर, विश्व स्तरीय ऑर्केस्ट्रा बनने के लिए हमने कई वर्षों तक कड़ी मेहनत की। बोस्टन ऑर्केस्ट्रा, क्लीवलैंड ऑर्केस्ट्रा... उनके पास अविश्वसनीय तकनीक
है।

स्ट्रिंग सेक्शन देहाती संगीत को धाराप्रवाह और सुरुचिपूर्ण ढंग से प्रस्तुत करता है।

मुरकामी: क्या साइतो किनन इस तरह की ध्वनि उत्पन्न करने में सक्षम है?

ओज़ावा: हम्म... आख़िरकार...

मुरकामी: चलिए बस इतना कह देते हैं कि यह एक अलग तरह की ध्वनि है।

ओज़ावा: यह इस बात पर निर्भर करता है कि श्रोता क्या चाहता है। चाहे वह एक संपूर्ण, सामंजस्यपूर्ण और सुंदर प्रस्तुति की तलाश में हो, या फिर कुछ ऐसा जो शायद
उतना परिपूर्ण न हो, लेकिन जिसमें कुछ हद तक जोखिम हो।
इस तरह के अंतर महलर के संगीत में आम हैं। खासकर इस
भाग में।

कुछ देर तक वह संगीत की धुन पढ़ने पर ध्यान केंद्रित करता है।

ओज़ावा: आह, हाँ, मुझे अब याद आया! हमने इस कृति का प्रीमियर बुडापेस्ट में किया था।

मुरकामी: मेरी जानकारी के अनुसार, रिसेप्शन खराब है।

ओज़ावा: मुझे लगता है कि प्रदर्शन उम्मीद के मुताबिक नहीं था।

मुरकामी: शायद ऑर्केस्ट्रा को पूरी तरह से समझ नहीं आया कि उसे क्या करना था।

ओज़ावा: आप जानते हैं कि पेरिस में 'द राइट ऑफ स्प्रिंग' का प्रीमियर भी एक बड़ी असफलता थी। शायद इसके लिए रचना
खुद ही कुछ हद तक ज़िम्मेदार है, लेकिन यह भी संभव है
कि संगीतकारों को तैयारी के लिए पर्याप्त समय नहीं
मिला, क्योंकि उस रचना में कई कलाबाज़ी वाले दृश्य
हैं। मैं पियरे मोंटेक्स से इस बारे में सीधे पूछना
चाहता था... हमारा उनसे बहुत करीबी रिश्ता था।

मुरकामी: ओह, हाँ! उन्होंने ही 'द राइट ऑफ स्प्रिंग' का निर्देशन किया था।

संगीत उस बिंदु पर पहुँचता है जहाँ तार और हवा के वाद्ययंत्र टकराते हैं और उलझ जाते हैं, मानो वे किसी बुरे सपने का अंतिम भाग हों (8:43-9:01)।

ओज़ावा: इस हिस्से में संगीत थोड़ा अटपटा लगता है, क्या आपको ऐसा नहीं लगता?

मुरकामी: इसमें थोड़ी सी दीवानगी तो जरूर है।

ओज़ावा: हालांकि, जब इसे बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा द्वारा प्रस्तुत किया जाता है, तो अंततः इसमें थोड़ा सामंजस्य स्थापित हो जाता है।

मुरकामी: यही ऑर्केस्ट्रा का मूल तत्व है, मानो यह प्रकट होने पर भ्रम को शांत कर देता है, मानो यह अंतरालों को भर
देता है।

ओज़ावा: ऑर्केस्ट्रा के सदस्य एक-दूसरे की बात सुनते हैं और स्वाभाविक रूप से तालमेल बिठा लेते हैं। यह निस्संदेह बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा की महान उपलब्धियों में से एक है।

मुरकामी: मुझे लगता है कि संगीतकारों के लिए महलर के संगीत में व्याप्त अलगाव और हमारे दैनिक जीवन में अनुभव होने
वाले सामान्य अलगाव के बीच समानता को समझना बहुत मुश्किल होगा। अगर आप आज उस रचना को दोबारा प्रस्तुत
करें, तो क्या आपको नहीं लगता कि ध्वनि बहुत अलग होगी?

ओज़ावा: जी हां, बिल्कुल। मैं खुद बदल गया हूं...

तीसरा भाग समाप्त होता है।

मुरकामी: मुझे ऐसा लगा मानो हम किसी ड्राइवर द्वारा चलाई जा रही एक शानदार मर्सिडीज में इधर-उधर घूमने जा रहे हों।

ओज़ावा: हां, हां, हां, हां, हां!

मुरकामी: इसकी तुलना में, साइतो किनेन की कार अधिक स्पोर्टी है, एक छोटी स्पोर्ट्स कार की तरह, फुर्तीली और गतिशील,
लगातार गियर बदलती रहती है।

ओज़ावा: उन्हीं शब्दों में, मैं कहूंगा कि बोस्टन सिम्फनी की प्रस्तुति बहुत स्थिर है, क्या आप सहमत नहीं हैं?

ओज़ावा लगातार बदलता रहता है

ओज़ावा: इन बातचीत की बदौलत मुझे एहसास हुआ कि मैं कितना बदल गया हूँ। आपको पता है, मैं हाल ही में साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा के साथ न्यूयॉर्क में था। वहाँ, कार्नेगी हॉल में, हमने ब्रह्म्स की पहली सिम्फनी, बर्लियोज़ की सिम्फोनी फैंटास्टिक और ब्रेटन की वॉर रिक्विम प्रस्तुत की। एक बार फिर, उस संगीत कार्यक्रम
ने मुझे बहुत बदल दिया।

मुरकामी: और तुम अब भी बदल रहे हो?

ओज़ावा: मेरी उम्र में भी इंसान बदलता है। यह बदलाव जीवन के ठोस अनुभवों से आता है। शायद यही एक कंडक्टर की प्रमुख विशेषताओं में से एक है। मेरा मतलब है, हम अपने काम की
वजह से बदलते हैं। हमारा काम ज़ाहिर तौर पर ऑर्केस्ट्रा से एक खास तरह की ध्वनि निकालना है। मेरे
मामले में, मैं स्कोर पढ़ता हूँ और फिर अपने मन में
संगीत की रचना करता हूँ। बाद में, ऑर्केस्ट्रा के सदस्यों के साथ मिलकर, हम एक वास्तविक ध्वनि तैयार करते हैं, और उस समय कई बातें उभरती हैं: उदाहरण के लिए, अलग-अलग लोगों के बीच संबंध, कुछ खास हिस्सों को कितना महत्व दिया जाना चाहिए, इस बारे में राय। कभी- कभी कुछ लोग किसी खास रचना के लंबे वाक्यांशों पर ध्यान केंद्रित करते हैं, तो कभी वे उन वाक्यांशों में छिपे कुछ बारीक विवरणों पर। हमें यह तय करना होता

है कि रचना के अलग-अलग चरणों में किस बात पर ज़ोर देना है, और ये सभी अनुभव अंततः इंसान को बदल देते हैं। हाल ही में मैं बीमार पड़ गया था, और इस वजह से मुझे छुट्टी लेकर अस्पताल में समय बिताना पड़ा। मैं लंबे समय तक कंडक्टिंग से दूर रहा। आखिरकार, मैं न्यूयॉर्क जाकर ऑर्केस्ट्रा का संचालन कर सका। बाद में मैं जापान लौट
आया, और चूंकि नए साल को लेकर मेरी कोई प्रतिबद्धता
नहीं थी, इसलिए मैंने उस रिकॉर्डिंग को कई बार सुना।
मैंने उससे बहुत कुछ सीखा।

मुरकामी: उसका असल में क्या मतलब है?

ओज़ावा: यह मेरे जीवन में पहली बार था जब मैंने लगातार कई बार अपने द्वारा संचालित संगीत सुना।

मुरकामी: पहली बार? क्या आप आमतौर पर अपने प्रदर्शनों की रिकॉर्डिंग नहीं सुनते?

ओज़ावा: नहीं। एल्बम पूरा होने के बाद, मुझे आमतौर पर दूसरे संगीत पर काम शुरू करना पड़ता है। स्टूडियो रिकॉर्डिंग की बात करें तो, मैं उसे एक बार सुन लेता
हूँ, लेकिन कई बार रिकॉर्डिंग खत्म होने के ठीक बाद
वाली रात को मुझे कुछ और परफॉर्मेंस देनी पड़ती है, और
इसीलिए मुझे कभी भी पूरी तरह से ध्यान लगाकर सुनने का
मौका नहीं मिला। इस बार, इसके विपरीत, मेरे पास बाद में कुछ भी नहीं था, और चूंकि मैंने इसे कानों में गूंजती हुई गूंज के साथ सुना, इसलिए यह सीखने के लिए बहुत उपयोगी रहा।

मुरकामी: और आपने वास्तव में क्या सीखा है?

ओज़ावा: यह एक आईने में देखने जैसा था। मैंने हर छोटी से छोटी बात का विश्लेषण किया है, और यह इसलिए संभव हो पाया क्योंकि वे आवाज़ें अभी भी मेरे कानों में, मेरे पूरे
शरीर में मौजूद थीं।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि जब आप कोई नया काम शुरू करते हैं तो आप उस पर इतना ध्यान केंद्रित करते हैं कि आप
उस काम को सुन ही नहीं पाते जिसे आपने अभी-अभी पूरा
किया है?

ओज़ावा: बिल्कुल सही। कंडक्टर होने के नाते, हम लगातार एक रचना से दूसरी रचना और एक ऑर्केस्ट्रा से दूसरे ऑर्केस्ट्रा में जाते रहते हैं। कभी-कभी हमें ओपेरा
के लिए लंबे और जटिल रिहर्सल करने पड़ते हैं। रिहर्सल
के बीच, अगर समय मिलता है, तो मैं रिकॉर्डिंग सुनता
हूँ, लेकिन इस तरह सुनने और शांत होकर सुनने में बहुत
फर्क होता है, खासकर तब जब आवाज़ अभी भी कानों में
गूँज रही हो।

मुरकामी: यानी, वह इसे सुनता है और कभी-कभी सोचता है कि उसे इसे अलग तरीके से करना चाहिए था।

ओज़ावा: बिल्कुल, लेकिन मैं यह भी देखता हूं कि कोई चीज अच्छी तरह से की गई है, अच्छी तरह से सामंजस्यपूर्ण है।

मुरकामी: हमने जो व्याख्या सुनी, उसमें आपको सबसे अच्छी बात क्या लगी?

ओज़ावा: संक्षेप में कहूँ तो, संगीत में अधिक गहराई है। मैं इसे सुनता हूँ और पिछले प्रदर्शनों की तुलना में इसमें

अधिक गहराई महसूस करता हूँ। विशेष रूप से प्रत्येक
भाग की विशेषताएँ। हालाँकि, मुझे इसमें और भी अधिक
गहराई की संभावनाएँ दिखती हैं। ये संभावनाएँ संगीतकारों को प्रेरित करती हैं, और इसी तरह वे गहराई
प्राप्त करते हैं। मुझे नहीं पता कि मैं अपनी बात ठीक
से समझा पा रहा हूँ या नहीं।

मुरकामी: तो ऐसे में, क्या इस बार साइतो किनन में कुछ अलग था?

ओज़ावा: जी हाँ, बिलकुल। हमारे सामने कई पाबंदियाँ थीं और रिहर्सल के लिए ज़्यादा समय नहीं था। मैं अभी-अभी
बीमारी से ठीक हुआ था, लेकिन मुझे ज़बरदस्त फ्लू हो
गया था। इन सब के बावजूद, हमने पूरे जोश के साथ प्रस्तुति दी, जो कि आम बात नहीं है। ब्रह्म्स और बर्लियोज़ के हिस्से शानदार थे। वॉर रिक्विम भी। ऑर्केस्ट्रा, एकल कलाकार... यह अविश्वसनीय था।

मुरकामी: मात्सुमोतो महोत्सव में मुझे जिस युद्ध शोकगीत को सुनने का अवसर मिला, वह इतना भावपूर्ण था, मानो उसने
मुझे किसी नई चीज के प्रति जागृत कर दिया हो।

ओज़ावा: यह तो और भी बढ़िया था। मैं अपने साथ पूरे मात्सुमोतो गायक मंडल को ले गया था, यहाँ तक कि बच्चों को भी। यह
बहुत रोमांचक था। आप जानते हैं कि जापान में दुनिया
के कुछ बेहतरीन गायक मंडल हैं, और उस विशेष संगीत कार्यक्रम में श्रोताओं ने उस उच्च स्तर की सराहना
की। ऑर्केस्ट्रा ने भी संगीत को बहुत अच्छी तरह समझा,
और इसकी कठिनाई के बावजूद, उन्होंने ज़रा भी ऐसा नहीं लगने दिया। मेरी बात करें तो, सर्दी होने के बावजूद,

ऐसा लग रहा था जैसे मैं किसी दूसरी दुनिया में हूँ, और लगातार खाँसी आ रही थी, फिर भी मैंने पूरी तरह से अपना योगदान दिया, भले ही मुझे पूरी तरह से समझ नहीं आ रहा था कि मैं क्या कर रहा हूँ। मेरे आस-पास वालों के लिए यह बहुत बुरा रहा होगा। (हँसी) हालाँकि, जब सामूहिक उत्साह होता है, तो कंडक्टर को ज़्यादा कुछ करने की ज़रूरत नहीं होती। बस प्रवाह को निर्देशित करना, उसे बाधित न करना ही काफ़ी होता है। ऐसा कभी-कभी ऑर्केस्ट्रा और ओपेरा में होता है। ऐसे क्षणों में,
किसी का ध्यान आकर्षित करने की ज़रूरत नहीं होती; बस
गति बनाए रखना ही काफ़ी होता है। सभी संगीतकारों ने
खुद को आगे बढ़ाने की ज़रूरत महसूस की क्योंकि कंडक्टर बीमारी के कारण कमज़ोर था, और इसी ने मुझे बचा
लिया।

मुरकामी: आपको निमोनिया हो गया था, है ना? मुझे यह अविश्वसनीय लगता है कि आप अस्सी मिनट तक सहन कर पाए।

ओज़ावा: मुझे तेज़ बुखार था, लेकिन डर के मारे मैंने अपना तापमान नहीं नापा। (हंसते हुए) मुझे लगा कि मैं एक बार
में पूरा कॉन्सर्ट नहीं कर पाऊंगा, इसलिए मैंने बीच
में ही ब्रेक मांग लिया।

मुरकामी: सामान्य परिस्थितियों में, वह विराम मौजूद नहीं होता है।

ओज़ावा: नहीं। यह एक खास अवसर था, लेकिन मुझे याद है कि मैंने दूसरे मौकों पर भी विराम लिया था। दरअसल, संगीत में
"विराम" लिखा हुआ है। मुझे याद नहीं आ रहा कि यह कहाँ

था। शायद टैंगलवुड में, क्योंकि वह एक खुला संगीत कार्यक्रम था और दर्शकों को शौचालय जाने की ज़रूरत
थी। वह बहुत लंबा संगीत कार्यक्रम था। या शायद इसलिए
कि गर्मी का मौसम था और बहुत उमस थी।

मुरकामी: कार्नेगी हॉल की रिकॉर्डिंग से, मैं केवल ब्रह्म्स का हिस्सा ही सुन पाया हूँ। मुझे यह एक बहुत ही अंतरंग प्रस्तुति लगती है।

ओज़ावा: हाँ, मुझे लगता है कि यह वातावरण में व्याप्त तनाव के कारण था। यह वास्तव में एक अविस्मरणीय अनुभव था।

मुरकामी: मुझे अभी-अभी एहसास हुआ कि आपने अपने लंबे पेशेवर करियर में कभी भी 'द सॉन्ग ऑफ द अर्थ' रिकॉर्ड नहीं
किया है।

ओज़ावा: नहीं, कभी नहीं।

मुरकामी: मुझे आश्चर्य है। क्यों? आपने तो प्रथम सिम्फनी को तीन बार रिकॉर्ड किया है।

ओज़ावा: मुझे भी इस बात पर हैरानी होती है, लेकिन मुझे इसका जवाब नहीं पता। शायद इसलिए कि मुझे दो अच्छे गायक नहीं मिल
पाए हैं, क्योंकि इस रचना के लिए एक टेनर और एक मेज़ो- सोप्रानो की आवश्यकता होती है। कभी-कभी इसे दो पुरुष
गायकों द्वारा प्रस्तुत किया जाता है। मैंने कई बार
जेसी नॉर्मन के साथ इसे संगीत कार्यक्रमों में प्रस्तुत किया है।

मुरकामी: मैंने हमेशा यही सोचा है कि एक एशियाई निर्देशक 'द सॉन्ग ऑफ द अर्थ' को एक विशेष स्पर्श दे सकता है।

ओज़ावा: बिलकुल सही। अब जब आपने इसका ज़िक्र किया है, तो मुझे याद आया कि एक बार उनका संचालन करते समय मेरी उंगली
टूट गई थी। यही वाली। (वह मुझे अपनी छोटी उंगली दिखाते
हैं।)

मुरकामी: क्या संचालन करते समय उंगली टूट सकती है?

ओज़ावा: क्या आप कनाडाई गायक बेन हेपनर को जानते हैं? वह बहुत लंबे हैं, और मेरे दाहिनी ओर गा रहे थे, मेरे बाईं ओर
जेसी नॉर्मन थीं। हमने दो दिन अभ्यास किया, और वह पूरे
समय अपने हाथों में स्कोर पकड़े रहे। हालाँकि, प्रदर्शन से ठीक पहले, उन्होंने अपने हाथ खाली रखने
का फैसला किया और एक संगीत स्टैंड मांगा। अभ्यास में
किए गए अभ्यास से अलग कुछ करना आमतौर पर जोखिम भरा होता है। चूंकि वह इतने लंबे थे, इसलिए संगीत स्टैंड भी लंबा होना ही था। अगर वह आगे की ओर गिर जाता, तो वह पहली पंक्ति में बैठे किसी व्यक्ति को लग सकता था और उसे चोट लग सकती थी। यह बहुत भयानक होता, एक अस्वीकार्य दुर्घटना, इसलिए अंत में, वह संगीत स्टैंड के बजाय एक बड़ा पढ़ने का स्टैंड लेकर आए, आप जानते हैं, लकड़ी का वह स्टैंड जैसा पादरी अपने प्रवचनों के लिए इस्तेमाल करते हैं। जैसे ही मैंने उसे देखा, मुझे एक बुरा एहसास हुआ। जैसा मैंने सोचा था, जैसे ही मैंने एक ऊंचे स्वर के दौरान अपना हाथ हिलाया, मेरी छोटी उंगली उससे टकराई और टूट गई।

मुरकामी: आह!

ओज़ावा: आप कल्पना भी नहीं कर सकते। मैं आधे घंटे से ज़्यादा समय तक बिना रुके लगा रहा, और जब मैंने अभ्यास समाप्त
किया तो मेरी उंगली बहुत सूज गई थी। मैं सीधे अस्पताल
गया।

मुरकामी: एक ऑर्केस्ट्रा कंडक्टर का काम बहुत कठिन हो सकता है, और अप्रत्याशित खतरों से भरा हो सकता है, है ना?

ओज़ावा: हा हा हा! (हंसते हुए)

मुरकामी: खैर, मुझे लगता है कि आपने 'द सॉन्ग ऑफ द अर्थ' रिकॉर्ड नहीं किया, यह बहुत दुख की बात है। मैं आपकी प्रस्तुति
सुनना चाहूंगा।

अंतराल IV
शिकागो ब्लूज़ से लेकर शिनिची मोरी तक

मुरकामी: क्या आप शास्त्रीय संगीत के अलावा कोई और संगीत भी सुनते हैं?
ओज़ावा: मुझे जैज़ पसंद है। मुझे ब्लूज़ भी पसंद है। जब मैं राविनिया फेस्टिवल के लिए शिकागो में था, तो मैं
हफ्ते में तीन बार ब्लूज़ कॉन्सर्ट में जाया करता था।
मुझे संगीत की शीट का अध्ययन करना चाहिए था, जल्दी
सोना चाहिए था और जल्दी उठना चाहिए था, लेकिन इसके
बजाय मैं क्लबों में चला जाता था क्योंकि मुझे ब्लूज़
बहुत पसंद था। आखिरकार, वे मुझे पहचानने लगे और मुझे
बाकी लोगों के साथ लंबी कतारों में इंतजार कराने के
बजाय एक साइड के दरवाजे से अंदर जाने दिया।
मुरकामी: उस समय, शिकागो के ब्लूज़ क्लब शहर के सबसे सुरक्षित इलाकों में नहीं थे।
ओज़ावा: बिलकुल नहीं। वे सबसे प्रतिष्ठित तो नहीं थे, लेकिन मुझे कभी कोई समस्या नहीं हुई। मुझे डर भी नहीं लगा।
ऐसा लगता था जैसे वहाँ हर कोई जानता था कि मैं राविनिया फेस्टिवल में कंडक्टर हूँ। मैं आधे घंटे
गाड़ी चलाकर जाता और आधे घंटे वापस आता। मैं जितना
चाहे उतना ब्लूज़ सुनता और फिर अपने किराए के घर लौट
आता। मैं शराब पीता और फिर गाड़ी चलाता। (हँसी) शिकागो में, मैंने पीटर सर्किन के साथ बहुत काम किया, और वह कभी-कभी मेरे साथ आते थे, लेकिन क्योंकि वह अभी भी नाबालिग थे, इसलिए उन्हें अंदर नहीं आने दिया जाता था। अमेरिका में इस बारे में बहुत सख्ती थी। वे आपको

तभी अंदर जाने देते थे जब आप अपना आईडी दिखाते थे,
इसलिए जब मैं अंदर संगीत सुनता था, तो सर्किन खिड़की
के पास बाहर खड़े होकर कुछ सुनने की कोशिश करते थे।
(हँसी)
मुरकामी: बेचारा।
ओज़ावा: हमारे साथ ऐसा कई बार हो चुका है।
मुरकामी: अफ्रीकी अमेरिकियों द्वारा प्रस्तुत शिकागो ब्लूज़। जड़ों से जुड़ा संगीत, है ना?
ओज़ावा: हाँ, लेकिन वहाँ एक और कलाकार था, कॉर्की सीगल, जो श्वेत था। बाकी सब श्वेत नहीं थे। वह अकेला श्वेत कलाकार
था। आखिरकार, मुझे उसके साथ रिकॉर्डिंग करने का मौका
मिला। उस समय शिकागो ब्लूज़ संगीत सचमुच शानदार था।
बहुत ही समृद्ध। वहाँ कई प्रतिभाशाली संगीतकार थे, कई बेहतरीन बैंड थे। यह मेरे लिए एक शानदार अनुभव था।
मुरकामी: मुझे लगता है कि दर्शक मुख्य रूप से अफ्रीकी अमेरिकी होंगे।
ओज़ावा: जी हाँ, वैसे अब जब हम शिकागो की बात कर रहे हैं, तो बता दूं कि बीटल्स ने वहाँ एक बार कॉन्सर्ट किया था। किसी
ने मुझे टिकट दिया था, असल में अच्छी सीट मिली थी,
लेकिन मुझे कुछ सुनाई नहीं दिया। कॉन्सर्ट एक बंद हॉल
में था, और शोरगुल ने संगीत को दबा दिया था। संक्षेप
में, मैंने बीटल्स को देखा तो सही, लेकिन उन्हें सुन
नहीं पाया।
मुरकामी: ये कैसी बकवास है!

ओज़ावा: बिलकुल बकवास। पूरी तरह निराशाजनक। मुझे शुरुआती प्रस्तुतियाँ बहुत पसंद आईं, लेकिन जैसे ही बीटल्स
मंच पर आए, उसके बाद मैंने कुछ भी नहीं सुना। मुरकामी: क्या वह जैज़ क्लबों में भी जाते थे?
ओज़ावा: ज़्यादा नहीं। दूसरी तरफ, न्यूयॉर्क में जब मैं फिलहारमोनिक में सहायक कंडक्टर था, तो वहाँ के एक
वायलिन वादक—जो वास्तव में ऑर्केस्ट्रा में इकलौता अफ्रीकी अमेरिकी था—को पता चला कि मुझे जैज़ पसंद है
और वह मुझे कुछ बार हार्लेम के क्लबों में ले गया। यह
शानदार था। संयोग से, इससे मुझे बर्नस्टीन की सचिव
हेलेन कोट्स की याद आ गई, जो अमेरिका में मेरे लिए माँ
जैसी थीं, और हमेशा कहती थीं, "सेइजी, तुम्हें उन
खतरनाक जगहों पर नहीं जाना चाहिए!" लेकिन वे क्लब
बहुत ही शानदार थे। अक्सर रसोई से खाने की खुशबू आती
थी, और मैं सोचता था, "बेशक, इस खुशबू के बिना इस संगीत
को सही मायने में समझा ही नहीं जा सकता।"
मुरकामी: आत्मा को तृप्त करने वाला भोजन। मिडटाउन के क्लबों में तो ऐसी गंध कभी नहीं आएगी, यह तो पक्का है। ओज़ावा: इससे मुझे वो समय याद आ गया जब हमने लुई आर्मस्ट्रांग, जिन्हें सब "सैचमो" कहते थे, और एला फिट्ज़गेराल्ड को रेविनिया महोत्सव में आमंत्रित किया था। मैंने ही
उन्हें आमंत्रित करने की पूरी कोशिश की थी क्योंकि
मैं आर्मस्ट्रांग का बहुत बड़ा प्रशंसक था। तब तक रेविनिया महोत्सव पूरी तरह से श्वेत दर्शकों के लिए
ही होता था। ये पहली बार था जब हमने जैज़ संगीतकारों को आमंत्रित किया था। एक अविस्मरणीय संगीत

कार्यक्रम। मैं इतना उत्साहित था कि कार्यक्रम समाप्त होने के बाद मैं उनसे मंच के पीछे मिलने गया। सच में बहुत मज़ा आया। मैं आर्मस्ट्रांग के करिश्मा को शब्दों में बयान नहीं कर सकता। जापानी में इसे शिबुमी कहते हैं, यानी वो क्षण जब एक कलाकार परिपक्वता, कला में सादगी और प्रस्तुति में सरलता
प्राप्त करता है, और ये सब उसे महारत हासिल करने की ओर
ले जाता है। आर्मस्ट्रांग तब काफी उम्रदराज हो चुके
थे, फिर भी उनका गायन और तुरही वादन दोनों ही बेजोड़
थे।
मुरकामी: किसी भी मामले में, मुझे लगता है कि ब्लूज़ संगीत के अनुभव ने आप पर अधिक गहरा प्रभाव छोड़ा है।
ओज़ावा: हाँ। उससे पहले तो मुझे यह भी नहीं पता था कि ब्लूज़ जैसी कोई चीज़ होती है, और पहली बार मुझे रेविनिया में
अच्छी कमाई मिली। मैं आखिरकार अच्छा खाना खा सकता था, रेस्टोरेंट जा सकता था और एक अच्छे घर में रह सकता था।
ब्लूज़ की खोज मुझे बिल्कुल संयोग से हुई, उस समय जब
मेरे पास कुछ हद तक आज़ादी थी, और शायद इसीलिए यह
अनुभव मेरे लिए इतना ज्ञानवर्धक रहा। उससे पहले तो
मेरे पास लाइव संगीत शो का टिकट खरीदने के भी पैसे
नहीं थे। वैसे, क्या शिकागो में अभी भी ब्लूज़ बजाया
जाता है?
मुरकामी: मुझे यकीन है कि ऐसा ही है। मुझे इस बारे में ज़्यादा जानकारी नहीं है, लेकिन लगता है कि इसके अभी भी बहुत
सारे प्रशंसक हैं। वैसे भी, साठ के दशक के पहले आधे

हिस्से का ब्लूज़ संगीत असाधारण था। इसका रोलिंग स्टोन्स पर बहुत बड़ा प्रभाव था।
ओज़ावा: मुझे याद है कि वहाँ कुछ ही ब्लॉक की दूरी पर तीन बेहतरीन क्लब थे। बैंड हर दो-तीन दिन में बदलते थे,
इसीलिए मैं वहाँ अक्सर जाता था।
मुरकामी: इससे मुझे याद आया कि हम दोनों टोक्यो के एक जैज़ क्लब में कुछ बार साथ गए हैं।
ओज़ावा: हाँ, मुझे याद है।
मुरकामी: हमने पहली बार पियानो पर जुनको ओनिशी को सुना, और दूसरी बार सीडर वाल्टन को।
ओज़ावा: हाँ, मुझे बहुत मज़ा आया। मुझे पता ही नहीं था कि जापान में इतना बढ़िया जैज़ क्लब भी है।
मुरकामी: मुझे जुनको ओनीशी बहुत पसंद हैं। वह एक असाधारण कलाकार हैं, और कुल मिलाकर, आप कह सकते हैं कि जापानी
जैज़ संगीतकार बहुत उच्च स्तर पर हैं। बीस साल पहले
जो स्थिति थी, उससे अब बिल्कुल अलग स्थिति है। ओज़ावा: आप सही हो सकते हैं। संयोगवश, मैंने साठ के दशक के उत्तरार्ध में न्यूयॉर्क में तोशिको अकियोशी को सुना
था और मुझे वह उत्कृष्ट लगीं।
मुरकामी: क्या आपको नहीं लगता कि उसकी खेलने की शैली बहुत साफ-सुथरी है? यह बहुत सीधी और बहुत दृढ़ है।
ओज़ावा: एक आदमी की तरह।
मुरकामी: आपकी तरह, उनका जन्म भी मंचूरिया में हुआ था, हालांकि उनकी उम्र आपसे कुछ अधिक होगी।
ओज़ावा: मुझे आश्चर्य है कि क्या वह खेलना जारी रखेगा।

मुरकामी: जी हाँ, बिल्कुल। उनका अपना एक बड़ा बैंड काफी समय से है।
ओज़ावा: एक बड़ा बैंड? कमाल है! जब मैं बोस्टन में था, तब मैंने शिनिची मोरी और केइको फ़ूजी के गाने बहुत सुने थे।
मुरकामी: सचमुच? आपको एनका पसंद है? 1
ओज़ावा: हाँ। इसके अलावा, वे दोनों असाधारण गायक थे।
मुरकामी: कीको फुजी की बेटी भी गायिका हैं।
ओज़ावा: सचमुच?
मुराकामी: उनका स्टेज नाम हिकारू उतादा है।
ओज़ावा: वो महिला जिसकी शक्ल-सूरत इतनी आकर्षक है और जो अंग्रेजी में गाती है?
मुरकामी: हाँ, वह अंग्रेजी में गाते हैं, लेकिन मुझे नहीं लगता कि उनमें इतनी विशिष्ट विशेषताएं हैं, हालांकि यह निश्चित रूप से प्रत्येक व्यक्ति के मानदंडों पर
निर्भर करता है।
ओज़ावा: हम्म...
मुरकामी: (ओज़ावा अपनी सहायक से, जो अभी-अभी उसके पास से गुज़री है, पूछता है कि क्या उसे लगता है कि हिकारू उटाडा के
चेहरे की बनावट आकर्षक है, और वह जवाब देती है कि उसकी
राय में ऐसा नहीं है।)
ओज़ावा: अच्छा, तो मुझे नहीं पता कि वह कौन है। मैंने उसका एक गाना सुना था और मुझे लगा कि वह बहुत अच्छा गाता है।
मुरकामी: छात्र जीवन में, मैं शिंजुकु की एक छोटी सी रिकॉर्ड की दुकान में काम करता था, और एक बार केइको फुजी वहाँ
आईं। वह कद में छोटी थीं, साधारण कपड़े पहने हुए थीं,
और देखने में कुछ खास अलग नहीं थीं। उन्होंने

मुस्कुराते हुए अपना परिचय दिया और हमें उनके रिकॉर्ड बेचने के लिए धन्यवाद दिया। फिर उन्होंने
झुककर अभिवादन किया और चली गईं। उस समय तक वह एक मशहूर
पॉप स्टार बन चुकी थीं, लेकिन मुझे आज भी याद है कि उन्होंने रिकॉर्ड की दुकानों पर आकर धन्यवाद देने की
जहमत उठाई, यह देखकर मैं कितना प्रभावित हुआ था। यह
लगभग सन् 1970 की बात होगी।
ओज़ावा: जी हाँ। मुझे याद है मैंने उनके एल्बम *द ब्लूज़ ऑफ़ द हार्बर वुमन* और *द ड्रीम ओपन्स इन द नाइट* कैसेट पर
सुने थे। बोस्टन और टैंगलवुड के बीच गाड़ी चलाते समय
मैं उन्हें अक्सर सुनता था। उस समय मेरी पत्नी वेरा
और मेरे बच्चे जापान लौट गए थे, और मुझे उनकी बहुत याद
आती थी। जब भी समय मिलता, मैं राकुगो मोनोलॉग भी सुनता
था। मुझे शिंशो जैसे लोग पसंद थे।
मुरकामी: जब आप लंबे समय तक विदेश में रहते हैं, तो एक समय ऐसा आता है जब आप जापानी भाषा सुनना चाहते हैं, है ना?
ओज़ावा: नाओज़ुमी यामामोटो का एक टीवी शो था जिसका नाम था "ऑर्केस्ट्रा आ गया है"। जब उन्होंने मुझे उसमें भाग
लेने के लिए आमंत्रित किया, तो मैंने खुशी-खुशी इस
शर्त पर हाँ कर दी कि शिनिची मोरी भी आएँ। और वो आए भी!
मैंने ऑर्केस्ट्रा का संचालन किया और उन्होंने अपना
एक गाना गाया। हमने इसे एक ही टेक में रिकॉर्ड कर लिया
और यह बहुत अच्छा रहा। एक बहुत प्रसिद्ध लेखक, जिनका नाम मुझे याद नहीं है, ने इसे देखा और खूब शिकायत की। (हँसी)
मुरकामी: क्यों?

ओज़ावा: उन्होंने कुछ ऐसा कहा कि शास्त्रीय संगीत के बारे में मुझे जितनी जानकारी थी, उसके बावजूद मुझे एनका के
बारे में कोई जानकारी नहीं थी।
मुराकामी: आह!
ओज़ावा: ज़ाहिर है, मैंने कोई जवाब नहीं दिया। लेकिन मैंने अपने तरीके से अपनी आपत्ति ज़रूर ज़ाहिर की। सब कहते हैं
कि एनका जापान की एक अनूठी संगीत शैली है, जिसे सिर्फ़
जापानी ही समझ और बजा सकते हैं, लेकिन मैं इससे सहमत
नहीं हूँ। असल में, एनका पश्चिमी संगीत से आया है, और
मुझे लगता है कि इसे संगीत सारणी के उदाहरण से बहुत
अच्छे से समझाया जा सकता है।
मुरकामी: आपका क्या मतलब है?
ओज़ावा: कोबुशी नामक उस प्रकार के स्वर अलंकरण को पश्चिमी संगीत शब्दावली में वाइब्रेटो के रूप में जाना जाता
है।
मुरकामी: यानी, अगर इसे एक स्टाफ पर लिखा जाए, तो कोई भी संगीतकार, चाहे वह किसी भी मूल का हो, जैसे कैमरून का,
इसे समझ सकता है, भले ही उसने इसे पहले कभी न सुना हो।
ओज़ावा: बिल्कुल सही।
मुरकामी: मैंने इस बारे में कभी इस तरह नहीं सोचा था। संगीत सिद्धांत के संदर्भ में, एनका को संगीत का एक सार्वभौमिक रूप माना जा सकता है। मैं आपकी बात समझ
गया।

पांचवीं बातचीत
ओपेरा का आनंद (ओपेरा मनोरंजक है)

29 मार्च 2011 को, जब हमारी यह बातचीत हुई, हम दोनों संयोगवश होनोलूलू में थे। उत्तरी जापान के तोहोकू क्षेत्र में आए भीषण भूकंप और उसके बाद आई सुनामी के अठारह दिन बाद का समय था। उस समय मैं हवाई में काम कर रहा था। मैं जापान वापस नहीं लौट सका और मेरे पास सीएनएन से समाचार प्राप्त करने के अलावा कोई विकल्प नहीं था। समाचार पत्रों में एक के बाद एक दुखद घटनाओं की खबरें थीं। ऐसे माहौल में ओपेरा के आनंद पर चर्चा करना उचित नहीं लग रहा था, लेकिन ओज़ावा का कार्यक्रम भी काफी व्यस्त था, इसलिए हम अपनी मुलाकात को टाल नहीं सके। अंततः, हमने ओपेरा के बारे में बात की, और हमारी बातचीत के दौरान, कुछ महत्वपूर्ण विषय भी सामने आने लगे, जैसे कि फुकुशिमा परमाणु दुर्घटना के बाद क्या होगा और जापान उस घटना के बाद किस दिशा में आगे बढ़ेगा।

ओपेरा से जितना दूर मैं था, उतना कोई और नहीं था।

ओज़ावा: 1965 में टोरंटो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का कंडक्टर नियुक्त होने के बाद मैंने अपने जीवन में पहली बार
ओपेरा का संचालन किया। यह रिगोलेटो था, लेकिन इसे
बिना मंच या अन्य उपकरणों के एक संगीत कार्यक्रम के
रूप में प्रस्तुत किया गया था। मैं खुश था, बल्कि बहुत उत्साहित था, कि आखिरकार मेरे पास अपना खुद का ऑर्केस्ट्रा था। मैं चाहूँ तो महलर, ब्रुकनर, यहाँ तक कि ओपेरा भी बजा सकता था।

मुरकामी: मुझे लगता है कि ओपेरा का संचालन करना ऑर्केस्ट्रा के संचालन से बहुत अलग होगा। आपने ओपेरा संचालन का
अध्ययन कहाँ से किया?

ओज़ावा: उस्ताद कराजन ने मुझ पर सीखने के लिए ज़ोर दिया और 1968 में साल्ज़बर्ग में डॉन जियोवानी का संचालन करते समय
मुझे अपना सहायक नियुक्त किया। उसी की बदौलत मैंने
पियानो पर पूरा काम सीखा। उस्ताद ने मुझे पढ़ाई के
लिए प्रेरित करने के लिए अपना सहायक नियुक्त किया था,
और दो साल बाद उन्होंने मुझे कोसी फैन टुट्टे का
संचालन करने का ज़िम्मा सौंपा।

मुरकामी: वह कहाँ था?

ओज़ावा: साल्ज़बर्ग में भी। उससे पहले, मेरे एक अच्छे दोस्त, अफ्रीकी-अमेरिकी टेनर जॉर्ज शर्ली ने साथ में एक
ओपेरा करने का सुझाव दिया था। वह रिगोलेटो के बारे
में सोच रहे थे, और आखिरकार हमने इसे टोरंटो में प्रस्तुत किया। हमें बहुत मज़ा आया। मैंने इसे जापान
में भी, टोक्यो के बुंका काइकन में, जापान फिलहारमोनिक के साथ, एक कॉन्सर्ट संस्करण में प्रस्तुत किया था। अब इसके बारे में सोचते हुए, मुझे एहसास होता है कि मैंने इसे कभी भी इसके मूल स्वरूप में संचालित नहीं किया है।
खैर, कोसी फैन टुट्टे मेरा पहला ओपेरा था। कलात्मक निर्देशन जीन-पियरे पोनेले के हाथों में था। वे एक असाधारण कंडक्टर थे, लेकिन दुर्भाग्य से एक प्रोडक्शन की तैयारी करते समय वे मंच से गिरकर

ऑर्केस्ट्रा पिट में जा गिरे। यह 1988 की बात है। उनकी रीढ़ की हड्डी में चोट लगी और कुछ ही समय बाद
उनका निधन हो गया। कार्ल बोहम वास्तव में ओपेरा का
संचालन करने वाले थे, लेकिन उनकी तबीयत ठीक नहीं थी,
इसलिए मुझे उनके स्थान पर नियुक्त किया गया। मुझे याद
है कि उनकी आंखों की सर्जरी होने वाली थी।

मुरकामी: यह आपके लिए एक शानदार अवसर रहा होगा।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन सभी बहुत चिंतित थे क्योंकि वह एक नौसिखिया कंडक्टर थे। (हँसी) मास्ट्रो कराजन और मास्ट्रो बोहम
यह देखने के लिए एक प्रदर्शन में शामिल हुए कि वह कैसा प्रदर्शन कर रहे हैं। वे पूर्वाभ्यास में भी गए थे।
संयोग से, एक साल पहले क्लाउडियो अब्बाडो ने भी साल्ज़बर्ग में 'द बार्बर ऑफ़ सेविले' का प्रीमियर
किया था। यह उनका पहला प्रदर्शन था, हालाँकि जाहिर
तौर पर उन्होंने इटली में पहले ही ओपेरा का संचालन
किया था।

मुरकामी: अब्बादो आपसे थोड़ा बड़ा है, है ना?

ओज़ावा: हां, एक या दो साल, हालांकि मैंने लेनी से पहले उनके सहायक के रूप में काम शुरू किया था।

मुराकामी: कोसो फैन टुटे को कैसे प्राप्त किया गया?

ओज़ावा: मैं कुछ कह नहीं सकता, लेकिन मुझे लगता है कि यह बहुत बुरा नहीं था, क्योंकि उसके बाद से वे मुझे वियना फिलहारमोनिक और स्टेट ओपेरा का संचालन करने के लिए आमंत्रित करने लगे।

मुरकामी: क्या आपको वह पहला अनुभव अच्छा लगा?

ओज़ावा: बिलकुल। बिल्कुल। यह 1972 की बात होगी। गायक बहुत ही शानदार थे, खासकर टेनर लुइगी अल्बा। हम सभी ने इस प्रस्तुति का भरपूर आनंद लिया। माहौल बहुत ही बढ़िया
था। अगले साल मैंने इसे साल्ज़बर्ग में फिर से संचालित किया, क्योंकि वहाँ आमतौर पर एक ही प्रस्तुति
को लगातार दो या तीन बार प्रस्तुत किया जाता है। उसके
बाद, उन्होंने मुझे मोजार्ट के इडोमेनियो का संचालन करने के लिए फिर से आमंत्रित किया। हमने कोसी फैन टुट्टे को एक छोटे से थिएटर, क्लेइन्स फेस्टस्पीलहॉस
में और इडोमेनियो को फेल्सेनराइट्सचूले में प्रस्तुत किया। मैंने जिन ओपेरा का संचालन किया है,
उनमें से अधिकांश पेरिस के ओपेरा गार्नियर, मिलान के
ला स्काला और वियना स्टेट ओपेरा में हुए हैं। मैंने
बर्लिन में कभी किसी ओपेरा का संचालन नहीं किया है।

मुरकामी: क्या उन्होंने बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के निदेशक रहते हुए उन सभी रचनाओं का संचालन किया था?

ओज़ावा: जी हाँ। मैं बोस्टन में छुट्टियाँ बिताता और फिर यूरोप चला जाता। एक ओपेरा के मंचन में कम से कम एक महीना
लगता है, इसलिए मुझे छुट्टियाँ लेनी ही पड़ती थीं। नए
ओपेरा का निर्देशन करना आसान नहीं था क्योंकि इसमें
बहुत समय लगता था, हालाँकि मैंने पेरिस में फाल्स्टाफ
और फिदेलियो का निर्देशन करने में कामयाबी हासिल की।
मैं तुरंदोत का निर्देशन पहले ही कहीं और कर चुका था। बाद में, मैंने प्लासीडो डोमिंगो के साथ टोस्का का

निर्देशन किया और 1983 में मेसिएन के सेंट फ्रांसिस
ऑफ असीसी का प्रीमियर किया। यह एक विश्व प्रीमियर था।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, ओपेरा उनके करियर का एक बहुत महत्वपूर्ण हिस्सा बन गया।

ओज़ावा: सच कहूँ तो, ओपेरा से मेरा जितना नाता था, उतना दूर शायद ही कोई था। (हँसी) उस्ताद साइतो ने मुझे कुछ नहीं
सिखाया, और जापान में मेरा इससे कोई खास संपर्क नहीं
था। हालाँकि, जब मैं अभी भी छात्र था, तब उस्ताद अकेओ वातानाबे ने जापान फिलहारमोनिक के साथ रावेल के 'ल'एनफैंट एट लेस सॉर्टिलेज' का संचालन किया था। यह
शायद 1958 की बात है।

मुरकामी: यह एक छोटा ओपेरा है, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ, लगभग एक घंटे का। मुझे लगता है कि इसका प्रदर्शन कॉन्सर्ट में हुआ था। कुछ रिहर्सल में मैंने कंडक्टर
की जगह ली थी क्योंकि उस्ताद वातानाबे उस समय बहुत
व्यस्त थे। दरअसल, यही मेरा पहला ओपेरा अनुभव था।

मुरकामी: इसका प्रदर्शन कहाँ हुआ था?

ओज़ावा: मुझे पक्का नहीं पता। शायद सांकी हॉल में। उस्ताद वातानाबे लगभग हर दो साल में एक ओपेरा का संचालन करते
थे। मेरे विदेश जाने के बाद, मुझे लगता है कि उन्होंने
डेबुसी के पेलियास एट मेलिसांडे का संचालन किया था।
वे अक्सर असामान्य ओपेरा चुनते थे।

मुरकामी: उस स्थिति में, आपने उस्ताद कराजन के मार्गदर्शन में गंभीरता से शुरुआत की।

ओज़ावा: जी हाँ, उस्ताद कराजन ने मुझे अच्छी सलाह दी। उदाहरण के लिए, उन्होंने कहा, "एक कंडक्टर के लिए सिम्फनी और
ओपेरा का संग्रह कार के दो आगे के पहियों की तरह है।
अगर इनमें से एक भी न हो, तो काम नहीं चलता। सिम्फनी के
संग्रह में आप कॉन्सर्टो या सिम्फोनिक पोएम शामिल कर
सकते हैं, लेकिन ओपेरा में यह बिल्कुल अलग है। अगर कोई कंडक्टर एक भी ओपेरा का संचालन किए बिना मर जाता है, तो इसका मतलब है कि वह वैगनर के बारे में लगभग कुछ भी जाने बिना ही दुनिया से विदा हो गया।" सच तो यह है कि वे सही थे। उन्होंने मुझे अध्ययन करने के लिए प्रोत्साहित किया। यह बहुत ज़रूरी था। वैगनर की तरह
ही, पुचीनी और वर्डी के साथ भी ऐसा ही होता। मोजार्ट
ने भी अपनी आधी ऊर्जा ओपेरा को समर्पित की थी। जब
कराजन ने मुझे यह सब बताया, तो मैंने शुरुआत करने का
फैसला किया।

मुरकामी: क्या इसीलिए उन्होंने टोरंटो में रिगोलेटो का मंचन किया?

ओज़ावा: जी हां, और मैंने उस्ताद कराजन को यही बात बताई थी। जब मैं सैन फ्रांसिस्को सिम्फनी छोड़कर बोस्टन जाने
वाला था, तो उन्होंने मुझसे कहा कि मैं अपनी नई नौकरी
की शुरुआत कुछ समय के लिए टाल दूं ताकि मैं उनके साथ
यूरोप जा सकूं और वे मुझे ओपेरा का संचालन सिखा सकें।

मुरकामी: कितनी दयालुता!

ओज़ावा: जी हाँ, वे मुझे अपने प्रमुख शिष्यों में से एक मानते थे। मैंने राविनिया महोत्सव के निदेशक पद से इस्तीफा

देकर तुरंत टैंगलवुड का कार्यभार संभालने की योजना बनाई थी, लेकिन मैंने एक साल का कार्यकाल बढ़ाने का अनुरोध किया और कराजन से सीखने चला गया। इसी तरह साल्ज़बर्ग डॉन जियोवानी की रचना हुई, जिसका मैंने
पहले उल्लेख किया था। उस्ताद ने न केवल संगीत संबंधी
पहलुओं का, बल्कि कलात्मक निर्देशन और यहाँ तक कि
तकनीकी पहलुओं, प्रकाश व्यवस्था और ऐसी ही अन्य चीजों
का भी जिम्मा संभाला।

MURAKAMI: ¡Vaya!

ओज़ावा: कम से कम उन्होंने वेशभूषा का तो ध्यान नहीं रखा, लेकिन चूंकि वे विभिन्न मोर्चों पर बहुत व्यस्त थे, इसलिए उन्होंने मुझे कई पूर्वाभ्यासों के निर्देशन का
जिम्मा सौंप दिया।

मिरेला फ्रेनी द्वारा मिमी

ओज़ावा: मुख्य भूमिका निकोलई ग्याउरोव ने निभाई थी, जो मूल रूप से बुल्गारिया के थे। मिरेला फ्रेनी ने ज़र्लिना की
भूमिका निभाई। मैं लगभग हर दिन रिहर्सल में उनके लिए
पियानो बजाता था। उन्हें पहली ही नज़र में प्यार हो
गया और उन्होंने 1978 में शादी कर ली। वे मेरे लिए
लगभग परिवार जैसे थे। (हंसते हुए) आखिरकार, मैंने
उन्हें टैंगलवुड में आमंत्रित किया, जहाँ उन्होंने वर्डी का रेक्विम प्रस्तुत किया। जब मैंने मुसोर्स्की के बोरिस गोडुनोव और त्चाइकोवस्की के यूजीन ओनेगिन का संचालन किया, तब भी वे मेरे साथ थे। मिरेला ने ओनेगिन में तातियाना की भूमिका निभाई थी।

कई वर्षों तक, हम तीनों प्रदर्शन के बाद एक साथ भोजन
करने की परंपरा निभाते रहे, लेकिन दुख की बात है कि
2004 में ग्याउरोव का निधन हो गया।

मुरकामी: इसका मतलब है कि फ्रेनी ने रूसी भाषा में गाया था।

ओज़ावा: जी हाँ। वह अक्सर 'द क्वीन ऑफ़ स्पेड्स' में नज़र आती थीं। उनके पति के प्रदर्शनों में कई रूसी ओपेरा शामिल
थे, और उन्हें उनके साथ काम करने के लिए उन्हें सीखना
पड़ा। वे हमेशा साथ में ही प्रस्तुति देते थे।

मुरकामी: इसीलिए वह रूसी ओपेरा में इतने अच्छे थे।

ओज़ावा: उनकी बदौलत मुझे कई ओपेरा का संचालन करने का अवसर मिला, हालाँकि हमने साथ में केवल पाँच या छह ही किए। फिर भी,
उनकी हमेशा से यही इच्छा थी कि वे ला बोहेम गाएँ।

मुरकामी: मुझे लगता है कि मिमी की भूमिका मुख्य भूमिकाओं में से एक है।

ओज़ावा: मैंने हमेशा कहा था कि हमारा अगला सहयोग ला बोहेम पर एक साथ होगा, लेकिन अंत में ऐसा नहीं हो पाया। मुझे नहीं
पता कि मुझे यह कहना चाहिए या नहीं, लेकिन उसी समय कार्लोस क्लेबर ला स्काला ऑर्केस्ट्रा के साथ उस
ओपेरा का प्रदर्शन करने के लिए जापान आए थे। मैंने
उसे देखा और सोचा कि मैं उसे करने में असमर्थ हूँ। वह
बहुत ही शानदार था। उससे बेहतर प्रदर्शन करना असंभव
था।

मुरकामी: यह 1981 में उनके जापान दौरे के दौरान हुआ होगा, है ना? क्या वह गायक ड्वोर्स्की नहीं थे?

ओज़ावा: और मिमी की भूमिका मिरेला फ्रेनी को मिली। बाद में मैंने ओपेरा का संचालन किया, लेकिन तब तक मिरेला लगभग सेवानिवृत्त हो चुकी थीं। अब वह अपने गृह नगर मोडेना
में बेल कैंटो सिखाती हैं। बस इतना कह सकते हैं कि
हमारी मुलाकात नहीं हुई।

मुरकामी: कितना अफसोस की बात है!

ओज़ावा: मिमी के रूप में उनकी भूमिका बेजोड़ थी, और अगर मैं उन पर भरोसा नहीं कर सकता था तो मैं संचालन नहीं करना
चाहता था। कुछ गायक ऐसे होते हैं जो मंच पर अभिनय करते
हुए प्रतीत नहीं होते। आप उनसे पूछें, तो वे आपको यकीन
दिलाते हैं कि हां, वे अभिनय तो करते ही हैं, लेकिन
उनकी उपस्थिति इतनी स्वाभाविक होती है कि ऐसा लगता है
जैसे वे कुछ कर ही नहीं रहे हों। मिरेला की मिमी
बिलकुल वैसी ही थी।

मुरकामी: ला बोहेम एक ऐसा ओपेरा है जो तब तक सफल नहीं होता जब तक कि मिमि का किरदार दर्शकों की आंखों में आंसू लाने
में विफल रहता है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: फ्रेनी ने इसे पूरी सहजता से हासिल कर लिया।

ओज़ावा: मैं रोने से बचने की कितनी भी कोशिश करती, आखिरकार रो ही देती थी। अगली बार जब मैं फ्लोरेंस जाऊंगी, तो मोडेना
घूमने का इरादा है।

वह अपनी गर्म चाय के प्याले से एक घूंट लेती है।

ओज़ावा: यह चीनी है, है ना?

मुरकामी: हाँ।

कार्लोस क्लेबर के बारे में

मुरकामी: क्या कार्लोस क्लेबर का ला बोहेम वाकई इतना असाधारण था? ओज़ावा: जी हाँ। वे पूरी तरह से रचना में लीन थे।
संचालन के सभी तकनीकी पहलू मानो गायब हो गए थे। मैंने
उनसे पूछा कि वे ऐसा कैसे कर पाते हैं, तो उन्होंने
जवाब दिया, "तुम क्या कह रहे हो, सेइजी! मैं तो इसे
नींद में भी संचालित कर सकता हूँ।"

मुरकामी: हा हा हा! यह अविश्वसनीय लगता है।

ओज़ावा: मेरी पत्नी मेरे बगल में बैठी थी, और मुझे लगा कि मैं उसके सामने दिखावा कर रहा हूँ, लेकिन आखिरकार, मैं
बचपन से ही सब कुछ संभाल रहा था। शायद मैं उससे ऊब भी
गया था।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में कहें तो, उनके दिमाग में सब कुछ था। हालाँकि, क्लेबर की प्रदर्शन क्षमता सीमित थी।

ओज़ावा: हाँ, कुछ ओपेरा और कुछ सिम्फनी।

मुरकामी: यह अजीब बात है। मैंने हाल ही में रिकार्डो मुटी के संस्मरणों में पढ़ा कि जब वे वैगनर के रिंग साइकिल का
संचालन कर रहे थे, तब क्लेबर उनसे उनके ड्रेसिंग रूम
में मिलने गए, और जब उन्होंने बातचीत शुरू की, तो मुटी
को एहसास हुआ कि क्लेबर ने ओपेरा की हर छोटी से छोटी
बात याद कर रखी थी। उन्होंने इससे पहले कभी इसका
संचालन नहीं किया था, लेकिन उन्होंने स्कोर को कंठस्थ कर लिया था।

ओज़ावा: जी हां, क्लेबर एक गंभीर और बेहद अध्ययनशील कंडक्टर थे। उन्हें सभी रचनाएं कंठस्थ थीं, लेकिन वे कभी-कभी समस्याएँ भी खड़ी कर देते थे। उदाहरण के लिए, जब उन्होंने बर्लिन में बीथोवेन की चौथी सिम्फनी का
संचालन किया, तो वे हर दिन सबसे बहस करते थे, और यह भी
स्पष्ट नहीं था कि वे इसे प्रस्तुत करेंगे या नहीं।
मेरे उनसे अच्छे संबंध थे, और इसी वजह से मुझे पूरी प्रक्रिया को करीब से देखने का मौका मिला। मुझे ऐसा
लगा कि वे इसका संचालन न करने का बहाना ढूंढ रहे थे।

मुरकामी: क्या आपने कभी कार्यक्रम रद्द किया है?

ओज़ावा: जी हां, बिल्कुल। हाल ही में मेरी बीमारी की वजह से, लेकिन आमतौर पर मैं संभाल लेता हूं, भले ही मुझे हल्का
बुखार हो।

मुरकामी: और क्या कोई ऐसा विवाद था जिसने आपको घर लौटने के लिए मजबूर किया?

ओज़ावा: केवल एक बार। मुझे लगता है कि यह बर्लिन फिलहारमोनिक के कंडक्टर के रूप में मेरे दूसरे वर्ष के दौरान हुआ था।
क्या आप अर्जेंटीना के संगीतकार अल्बर्टो गिनास्टेरा से परिचित हैं?

मुरकामी: नहीं, मैंने उनके बारे में कभी नहीं सुना।

ओज़ावा: खैर, छोड़ो। बात ये है कि मैं उनकी 1941 की रचनाओं में से एक, एस्टैंसिया का संचालन कर रहा था, जिसे एक बड़े ऑर्केस्ट्रा के साथ प्रस्तुत किया जाता है। पता नहीं
क्यों, उस्ताद कराजन ने उस रचना को चुना था और मुझे

उसके संचालन का जिम्मा सौंपा था। बात ये है कि मेरे पास पढ़ाई शुरू करने के अलावा कोई चारा नहीं था। कार्यक्रम के दूसरे भाग में, हम एक ब्रह्म्स सिम्फनी बजाने वाले थे, मुझे याद नहीं कौन सी। खैर, हम एस्टैंसिया का अभ्यास कर रहे थे और हमने महसूस किया कि पर्कशन वाला हिस्सा बेहद मुश्किल था। कुल सात पर्कशन वादक थे, और चूंकि ये इतना जटिल था, मैंने तय किया कि उन्हें अकेले अभ्यास करना चाहिए, और बाकी संगीतकारों को इंतज़ार करना होगा। लय बहुत जटिल थी, और हमारे तमाम प्रयासों के बावजूद, हम उसे समझ नहीं पा रहे थे। बहुत मुश्किल थी। तभी एक युवा पर्कशन वादक हंसने लगा। मुझे बहुत गुस्सा आया। "तुम क्यों हंस रहे हो?" मैंने उस पर चिल्लाया। उसने बिना माफी मांगे बैठ गया, और इससे मेरा खून खौल उठा। मैंने उन पर फिर से चिल्लाते हुए कहा: “आप लोग महान बर्लिन फिलहारमोनिक ऑर्केस्ट्रा हैं। परसों प्रीमियर में आप लोग क्या करने वाले हैं?” मेरी प्रतिक्रिया ने स्थिति को और
बिगाड़ दिया। मैं और भी क्रोधित हो गया, स्कोर को बेतरतीब ढंग से नीचे फेंक दिया और विराम का आदेश
दिया। फिर मैंने खुद को अपने ड्रेसिंग रूम में बंद कर
लिया।

MURAKAMI: ¡Vaya!

ओज़ावा: मैंने न्यूयॉर्क में मौजूद अपने मैनेजर रोनाल्ड विल्फोर्ड को फोन किया। मैंने उनसे कहा, “मैं जा रहा
हूँ! मैं यहाँ काम नहीं कर सकता। कृपया मेरी ओर से मास्ट्रो कराजन से माफी मांग लीजिए।” मैंने

ऑर्केस्ट्रा के अधिकारियों को भी सूचित किया कि मैं संयुक्त राज्य अमेरिका लौट रहा हूँ और केम्पिंस्की होटल में अपने कमरे में जाकर खुद को बंद कर लिया। उस समय बर्लिन पूर्वी और पश्चिमी हिस्सों में बंटा हुआ था, और दोनों तरफ से न्यूयॉर्क के लिए कोई सीधी उड़ान
नहीं थी। मेरे पास किसी दूसरे शहर में रुकने के अलावा
कोई विकल्प नहीं था। मैंने होटल के रिसेप्शन से मेरे
लिए उड़ान का इंतजाम करने को कहा और अपना सामान पैक
करना शुरू कर दिया।

मुरकामी: तुम सचमुच बहुत गुस्से में थे।

ओज़ावा: बिल चुकाने ही वाला था कि ऑर्केस्ट्रा के अध्यक्ष, रेनर ज़ेपरित्ज़, जो डबल बास बजाते थे, मेरे पास आए। वे
उस्ताद कराजन के बहुत करीबी थे। वे ऑर्केस्ट्रा के
अन्य सदस्यों के साथ माफ़ी मांगने आए थे। उन्होंने
मुझे बताया कि उन्हें सचमुच बहुत अफ़सोस है। मेरे
जाने के बाद से पर्कशन वादक अभ्यास करते रहे थे, और उन्होंने मुझसे अगले दिन वापस आने का अनुरोध किया, कम
से कम परिणाम देखने के लिए। जब उन्होंने मुझसे इस तरह
पूछा, तो मेरे पास जाने के अलावा और क्या चारा था, है
ना?

मुरकामी: हाँ, मुझे लगता है ऐसा ही है।

ओज़ावा: मैंने विल्फोर्ड को फिर से फोन किया और बताया कि मैं कुछ और दिन रुकूँगा। मैंने होटल से फ्लाइट रद्द करने
को कहा... अंत में, यह सब एक मामूली घटना बनकर रह गई, एक
मशहूर घटना। एक छोटा-सा ड्रामा।

मुरकामी: और क्या उन्होंने कभी एस्टैंसिया का प्रबंधन किया था?

ओज़ावा: हाँ। मैं वापस आया और मैंने इसका निर्देशन किया।

मुरकामी: अगर तुम क्लेबर होते, तो मुझे यकीन है कि तुम वापस नहीं आते।

ओज़ावा: बिलकुल नहीं। (हंसते हुए) न्यूयॉर्क के लिए कोई सीधी उड़ान न होने की वजह से ही मैंने यह फैसला लिया।

मुरकामी: कनेक्टिंग फ्लाइट्स ने कॉन्सर्ट बचा लिया। (हंसी)

ओज़ावा: रेनर ज़ेपरिट्ज़, वैसे, साइतो किनन के शुरुआती दिनों से ही इसके पहले डबल बास वादक थे। उनका हाल ही में निधन
हो गया।

(लेखक का नोट: एस्टैंसिया, ओप. 8 मूल रूप से अल्बर्टो गिनास्टेरा द्वारा 1941 में रचित एक बैले था। पनाम्बी, ओप. 1 (1934-1937) के बाद उनकी दूसरी बैले रचना, इसे उनकी सबसे प्रतिनिधि रचनाओं में से एक माना जाता है। यह एक रंगीन रचना है जो अर्जेंटीना के पम्पास के गौचो और अन्य समुदायों के जीवन को दर्शाती है। बाद में, संगीतकार ने स्वयं इसे एक सूइट (ओप. 8 ए) में रूपांतरित किया, जो आज प्रस्तुत किया जाता है।)

मुरकामी: मैं जापान में क्लेबर के विषय पर लौटता हूँ, उनके द्वारा ला बोहेम की व्याख्या के साथ, जिसमें ड्वोर्स्की ने रोडोल्फो की भूमिका निभाई है और
फ्रेनी ने मिमी की भूमिका निभाई है।

ओज़ावा: ठीक है।

मुरकामी: मेरी राय में, कार्लोस क्लेबर एक ऐसे कंडक्टर हैं जो कभी-कभी उन रचनाओं की भी बेहद नवीन व्याख्या करने में
सक्षम हैं जिनसे आम जनता बहुत परिचित है, जैसे कि ब्रह्म्स की दूसरी सिम्फनी या बीथोवेन की सातवीं सिम्फनी। उनकी प्रस्तुति में एक ताजगी झलकती है, एक
तरह की पुनर्खोज जो मुझे हमेशा आश्चर्यचकित करती है
और छिपे हुए पहलुओं को उजागर करती है। कई प्रतिभाशाली कंडक्टर हैं, लेकिन इतने कम ही ऐसे हैं जो ऐसा कर सकते
हैं।

ओज़ावा: मैं समझ गया कि आपका क्या मतलब है।

मुरकामी: मेरे विचार से, ऐसा करने के लिए स्कोर को अच्छी तरह से पढ़ना आवश्यक है।

ओज़ावा: हाँ। वह बहुत ध्यान से पढ़ने वाला और मेहनती छात्र था, लेकिन उसका दुर्भाग्य यह था कि उसके पिता भी एक बहुत
बड़े निर्देशक थे।

मुराकामी: एरिक क्लेबर।

ओज़ावा: मेरे विचार से, इसी वजह से वह इतने नकारात्मक व्यक्ति बन गए थे। यह सचमुच बहुत बुरा था। वह मुझे पसंद करते
थे और हमारा रिश्ता काफी करीबी हो गया था। वह कई बार
मेरे संगीत कार्यक्रमों में आए और कई मौकों पर मुझे
दोपहर के भोजन पर आमंत्रित किया। जब मुझे वियना स्टेट
ओपेरा का संगीत निर्देशक नियुक्त किया गया, तो बधाई
का टेलीग्राम भेजने वाले वह पहले व्यक्ति थे। वह एक बहुत लंबा संदेश था।

मुरकामी: मुझे पता है कि वह बहुत ही कठिन व्यक्ति थे।

ओज़ावा: बहुत बार। वो अपने कार्यक्रम रद्द करने के लिए मशहूर थे। वो बिना किसी पूर्व सूचना के अचानक कार्यक्रम
रद्द कर देते थे। मेरी नियुक्ति के कुछ ही समय बाद उन्होंने मुझे फोन किया और मैंने उन्हें वियना आकर
ओपेरा का संचालन करने का सुझाव दिया। उन्हें मनाना
आसान नहीं था। फिर उन्होंने मुझे बताया कि उन्होंने
इसके लिए मुझे टेलीग्राम नहीं भेजा था। (हंसी)

मुरकामी: एक बात का दूसरी बात से कोई लेना-देना नहीं था...

ओज़ावा: मैंने उन्हें साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा में भी आमंत्रित किया था क्योंकि उनकी इसमें रुचि थी। वे एक बार हमारे
एक संगीत कार्यक्रम में शामिल होने के लिए जर्मनी भी
गए थे। उन्होंने मुझे सीधा जवाब नहीं दिया। मैंने मास्ट्रो कराजन को भी साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा का
संचालन करने के लिए आमंत्रित किया था, हालांकि अंत
में वे नहीं आ सके। उन्हें बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के कंडक्टर के रूप में मेरी जगह लेनी थी। उन्होंने सोल्टी के अनुरोध पर साल्ज़बर्ग में शिकागो सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का संचालन किया था। अंत में, उन्होंने मुझे बताया कि वे बोस्टन नहीं जा सकते, क्योंकि वे बूढ़े हो रहे थे, लेकिन यूरोप में उनका संचालन करने में उन्हें खुशी होगी। खैर, अवसर मिलने से पहले ही उनका निधन हो गया।

मुरकामी: कितना अफसोस की बात है!

ओज़ावा: उन्होंने मुझे कभी सीधे तौर पर नहीं बताया कि वे साइतो किनन का संचालन करेंगे या नहीं, लेकिन उन्होंने हमें साल्ज़बर्ग आमंत्रित किया। मैंने फिर से सुझाव दिया
कि हम बारी-बारी से एक-एक रचना का संचालन करें, लेकिन
उनका जवाब स्पष्ट नहीं था। अगले ही साल उनका निधन हो
गया। मुझे लगता है कि तब तक वे काफी कमजोर हो चुके थे।

मुरकामी: मुझे क्लेबर या कराजन द्वारा संचालित साइतो किनन को सुनना बहुत अच्छा लगता।

ओज़ावा: उस्ताद कराजन को साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा में बहुत दिलचस्पी थी, और इसीलिए उन्होंने हमें साल्ज़बर्ग आमंत्रित करने की जहमत उठाई। पूरे ऑर्केस्ट्रा को उस महोत्सव में भाग लेने के लिए आमंत्रित करना आसान नहीं
होता।

ओपेरा और निर्देशक

मुरकामी: मुझे याद है कि आपने कुछ समय पहले मुझे केन रसेल को कलात्मक निर्देशक बनाकर एक ओपेरा का मंचन करने की
अपनी परियोजना के बारे में बताया था, है ना?

ओज़ावा: जी हाँ। हम वियना में यूजीन ओनेगिन का प्रदर्शन करने वाले थे, जिसमें मैं संगीत निर्देशक और वह कलात्मक निर्देशक होते। मिरेला फ्रेनी गायन करने वाली थीं।
यह मेरे निर्देशक नियुक्त होने से पहले की बात है, जब
लोरिन माज़ेल इस पद पर थे। मैंने केन से इस मामले पर
चर्चा करने के लिए कई बार मुलाकात की, लेकिन अंत में,
मुझे नहीं पता क्या हुआ। ओपेरा के साथ उनका मतभेद हो

गया और उन्होंने इस्तीफा दे दिया। इसमें मेरा कोई हाथ
नहीं था।

मुरकामी: अगर यह योजना साकार हो जाती, तो मुझे लगता है कि इसका परिणाम बहुत ही अनूठा होता।

ओज़ावा: मुझे ऐसा लगता है, क्योंकि उन्होंने इससे पहले मैडम बटरफ्लाई का निर्देशन किया था और उस पर काफी विवाद
हुआ था। उनके मन में परमाणु बम की तस्वीर दिखाने का
विचार आया और फिर उन्होंने अमेरिका के प्रतीक के रूप
में मंच पर एक विशाल कोका-कोला की बोतल ला दी। जब मैं
उनसे मिला, तो मैं उनकी क्रांतिकारी सोच से बहुत प्रभावित हुआ।

मुरकामी: उनकी फिल्म महलर भी कुछ असाधारण थी।

ओज़ावा: जी हाँ, जब मैं उनसे मिला तो उन्होंने मुझे इसे देखने के लिए आमंत्रित किया। हम मध्य लंदन के एक क्लब में गए,
एक अंधेरी और अजीब जगह जहाँ केवल पुरुषों को ही
प्रवेश मिलता था, और हमने बातचीत की। उन्होंने बताया
कि पुश्किन की मूल रचना में, नायक यूजीन ओनेगिन को
कहीं अधिक घृणित चरित्र के रूप में वर्णित किया गया
है। त्चाइकोवस्की के ओपेरा में, वह निश्चित रूप से एक
कमजोर, अनिर्णायक व्यक्ति के रूप में दिखाई देता है,
लेकिन स्त्री-लोभी के रूप में नहीं। रसेल ने मुझे
बताया कि वह चरित्र के उस अंधकारमय पक्ष पर ज़ोर देना
चाहते थे।

मुरकामी: मुझे यकीन है कि बहुत बड़ा घोटाला हुआ होता। (हंसी) खैर, क्या वह परियोजना कभी पूरी हो पाई?

ओज़ावा: नहीं। बात यहीं खत्म हो गई।

मुरकामी: कलात्मक निर्देशक का चयन करना आसान नहीं हो सकता।

ओज़ावा: कोसी फैन टुट्टे पर मैंने जिन पहले कंडक्टरों के साथ काम किया, जीन-पियरे पोनेले, वे मुझे बेहद प्रतिभाशाली लगे। आज भी मैं उन्हें एक जीनियस मानता
हूँ। उन्हें संगीत की गहरी समझ थी। ओपेरा की तैयारी
करते समय, पहले पियानो पर संगीत का अभ्यास किया जाता
है, बिना किसी स्टेज या किसी और चीज़ के। लेकिन उनका
ज़ोर था कि अगर कलाकार हाव-भाव और हरकतों का अभ्यास करें, जो वे बाद में प्रस्तुति में करेंगे, तो सब कुछ ज़्यादा स्वाभाविक लगेगा। यह उस पद्धति से मेरा पहला
अनुभव था, एक अद्भुत अनुभव। मैंने उनसे पूछा कि वे ऐसा
कैसे कर पाते हैं, तो उन्होंने बताया कि वे संगीत को
बार-बार सुनते हैं, जब तक कि वह उनके पूरे अस्तित्व
में समा न जाए। संगीत को समझने का उनका तरीका बहुत ही
खास था।

मुरकामी: वह उस तरह के निर्देशक नहीं थे जो संगीत सुनने से पहले ही मंच निर्देशन तैयार कर लेते थे।

ओज़ावा: बिलकुल नहीं। और हमारी आपस में बहुत अच्छी बनती थी। उनकी मृत्यु से कुछ समय पहले जब मैं उनसे पेरिस में
मिला, तो हमने 'द टेल्स ऑफ हॉफमैन' को साथ में करने की संभावना पर चर्चा की। वे पहले से ही इस पर काम कर रहे
थे। हमने पेरिस के ओपेरा-कॉमिक में इसका प्रीमियर
करने की योजना बनाई थी, लेकिन उनका इरादा इसे एक बड़े
थिएटर में ले जाने का था। मैं भी इसके लिए बहुत

उत्साहित था, लेकिन उसके कुछ ही समय बाद उनका निधन हो
गया। मुझे सचमुच बहुत दुख हुआ। मेरे लिए, वे एक असाधारण कलात्मक निर्देशक थे।

मुरकामी: मैंने हाल ही में एनएचके पर 2005 में वियना में आपके द्वारा निर्देशित मैनन लेस्कॉट का एक प्रदर्शन देखा।
यह वर्तमान समय पर आधारित था।

ओज़ावा: जी हाँ। कलात्मक निर्देशक रॉबर्ट कार्सन थे। उन्होंने जितने भी ओपेरा का संचालन किया है, उनमें से सर्वश्रेष्ठ रिचर्ड स्ट्रॉस का इलेक्ट्रा था। मंचन
बहुत आधुनिक था, लेकिन उन्होंने शानदार काम किया। और
जानचेक का जेनूफा भी है, जो निर्विवाद रूप से सफल रहा।
हमने टैनहॉसर पर साथ काम किया था। मुझे लगता है कि
उन्हें पता है कि यह एक गीत प्रतियोगिता की कहानी है,
क्योंकि उन्होंने इसे एक चित्रकला प्रतियोगिता में
बदल दिया था।

मुरकामी: सचमुच? मुझे नहीं पता था कि आप ऐसा भी कर सकते हैं।

ओज़ावा: जी हाँ, एक चित्रकला प्रतियोगिता। मैंने संगीत का संचालन किया। हमने इसका प्रीमियर टोक्यो ओपेरा हाउस,
नोमोरी में किया। फिर पेरिस में। जापान में इसे कुछ
हद तक ठंडी प्रतिक्रिया मिली, लेकिन पेरिस में यह
बहुत सफल रही। फ्रांसीसी लोगों को चित्रकला बहुत
पसंद है।

मुरकामी: जब किसी ओपेरा के निर्माण में इतना पैसा लगाया जाता है, तो मुझे लगता है कि निवेश की भरपाई तब तक संभव नहीं

है जब तक कि उसका प्रदर्शन कम से कम एक निश्चित संख्या
में न हो जाए।

ओज़ावा: सच कहूँ तो, थिएटर मालिक यही चाहते हैं कि वे एक ही तरह के नाटकों को दस या बीस साल तक चलाएँ और इस तरह अपनी
लागत वसूल कर लें। उदाहरण के लिए, ज़ेफ़िरेली का नाटक
'ला बोहेम' अभी भी वियना में चल रहा है। मुझे लगता है
कि यह तीस साल से चल रहा है। आम तौर पर, नए नाटकों को इस
उम्मीद के साथ शुरू किया जाता है कि वे कम से कम तीन
साल तक चलेंगे। इन्हें आमतौर पर साल में दस बार प्रदर्शित किया जाता है, यानी कुल मिलाकर तीस प्रदर्शन। तभी निवेश वसूल होता है। उसके बाद, वे इसे
छोटे थिएटरों में ले जाते हैं, और तभी से वे मुनाफा
कमाना शुरू करते हैं।

मुरकामी: मुझे यह पता नहीं था।

ओज़ावा: खैर, बात यही है।

मुरकामी: कुछ साल पहले आपने बीथोवेन के फिदेलियो का संचालन किया था। क्या प्रक्रिया वही थी?

ओज़ावा: बिल्कुल। पूरा सेट जापान भेजा गया था। दरअसल, यह वियना स्टेट ओपेरा द्वारा आयोजित एक दौरा था, इसलिए प्रक्रिया बिल्कुल एक जैसी नहीं थी। मैं अभी त्चाइकोवस्की के 'द क्वीन ऑफ स्पेड्स' का संचालन करने
वाला हूँ, और पूरा प्रोडक्शन वियना से आ रहा है।

मुरकामी: ये प्रस्तुतियाँ अंततः रंगमंच के मुख्य मूल्यों में से एक बन जाती हैं, है ना?

ओज़ावा: हाँ, लेकिन जापान के मामले में, आप किसी खास सेट को स्टोर करने की कितनी भी कोशिश कर लें, वहाँ जगह ही
नहीं है। वियना में, शहर के बाहरी इलाके में एक विशाल
गोदाम है। ऑस्ट्रियाई सरकार ने उन्हें ज़मीन दी है,
और वहीं वे सब कुछ स्टोर करके रखते हैं। ज़रूरत का
सामान पहुँचाने के लिए ट्रक आते-जाते रहते हैं। वे दो
अलग-अलग ओपेरा के पूरे सेट और बाकी सब कुछ स्टोर कर
सकते हैं। ट्रक हमेशा व्यस्त रहते हैं।

मिलान में हूटिंग का सामना करना पड़ा

मुरकामी: मुझे लगता है कि ओपेरा को आधुनिक यूरोपीय संस्कृति का सार कहना गलत नहीं होगा। यह यूरोपीय संस्कृति के सबसे
रंगीन और जीवंत हिस्से को अपने कंधों पर लिए फिरता है,
उस दौर से जब इसे अभिजात वर्ग का संरक्षण प्राप्त था
और बाद में जब इसे निगमों द्वारा प्रायोजित किया जाने
लगा। क्या आपको लगता है कि किसी जापानी निर्देशक के
इस विशिष्ट क्षेत्र में प्रवेश करने का कुछ विरोध हुआ
है?

ओज़ावा: बिल्कुल। 1980 में मिलान के ला स्काला में लुसियानो पवारोटी के साथ टोस्का का संचालन करते समय मुझे खुद ज़ोरदार हूटिंग का सामना करना पड़ा था। हमारे अच्छे
संबंध थे, इसीलिए उन्होंने मुझे मिलान आमंत्रित किया
था। मैं उनके साथ काम करने के लिए बहुत उत्सुक था, और
चूंकि मैं उन्हें बहुत पसंद करता था, इसलिए मैंने खुद
को बहकावे में आने दिया। (हंसी) उस्ताद कराजन ने

आपत्ति जताई। उन्होंने तो मुझे डराते हुए यह भी कहा
कि मैं आत्महत्या कर लूंगा, कि वे मुझे मार डालेंगे।

मुरकामी: और उसे कौन मारने वाला था?

ओज़ावा: दर्शक। मिलान के दर्शकों की छवि बहुत ही मुश्किल भरी होती है, और जैसा मैंने सोचा था, हूटिंग इतनी ज़ोरदार
थी कि कान बहरे हो रहे थे। हालांकि, मेरे सात प्रदर्शन निर्धारित थे, और तीसरे दिन तक, मुझे पता भी नहीं चला, उन्होंने हूटिंग करना बंद कर दिया। उसके बाद से सब
कुछ ठीक होने लगा।

मुरकामी: क्या यूरोप में भी हूटिंग करने की यह प्रथा है?

ओज़ावा: जी हां, जी हां। खासकर इटली में। जापान में तो यह अकल्पनीय है।

मुरकामी: क्या ऐसा कभी नहीं होता?

ओज़ावा: कभी-कभार, लेकिन उस तरह से कभी नहीं।

मुरकामी: जब मैं इटली में रहता था, मुझे याद है कि अखबार अक्सर इस तरह की खबरें छापते थे: "कल रात मिलान में रिकियारेली को दर्शकों ने जमकर हूटिंग की।" मुझे यह
देखकर बहुत आश्चर्य हुआ कि ओपेरा में हूटिंग करना भी
खबर बन जाएगी।

ओज़ावा: हा हा हा! (जोर से हंसता है।)

मुरकामी: वहाँ आलोचना करने की पूरी संस्कृति है। एक लेखक के तौर पर मेरी अक्सर खुलेआम आलोचना होती है, लेकिन अगर मैं
इसके बारे में कुछ जानना नहीं चाहता, तो मैं

समीक्षाएँ पढ़ता ही नहीं। इस तरह न तो मुझे गुस्सा
आता है और न ही मैं निराश होता हूँ। एक संगीतकार के
पास श्रोताओं का सामना करने के अलावा कोई विकल्प नहीं
होता, और इससे बचने का कोई रास्ता नहीं है। यह बहुत
मुश्किल होगा; मुझे तो हमेशा से ऐसा ही लगता आया है।

ओज़ावा: मुझे पहली बार हूटिंग का सामना ला स्काला में टोस्का के दौरान करना पड़ा। मेरी माँ वहाँ थीं क्योंकि वह जापान
से मिलान आई थीं मेरी मदद करने, मेरे लिए खाना बनाने
के लिए, क्योंकि मेरी पत्नी बच्चों के साथ जापान में
ही रह गई थीं। उन्होंने थिएटर जाने का मौका लिया, और
जब उन्होंने अपने आस-पास के सभी लोगों को मेरी हूटिंग
करते देखा, तो उन्हें लगा कि वे "ब्रावो!" चिल्ला रहे
हैं। (हँसी) वे पागलों की तरह, बिना किसी झिझक के
चिल्ला रहे थे, और उन्हें लगा कि वे बहुत खुश हैं। हम
घर गए, और उन्होंने मुझे सभी "ब्रावो" के लिए बधाई दी।

मुरकामी: हां, हां, हां, हां!

ओज़ावा: मैंने उसे समझाया कि असल में यह इसके बिल्कुल विपरीत था, लेकिन वह पूरी तरह से समझ नहीं पाया क्योंकि वह
अपने जीवन में कभी ऐसी स्थिति में नहीं रहा था।

मुरकामी: वैसे, हालांकि यह किसी और विषय पर है, जब रेड सॉक्स के पॉइंट गार्ड केविन युकिलिस मैदान पर आते हैं, तो "बू,
बू!" चिल्लाने के बजाय, वे "वू-हू!" चिल्लाते हैं। पहले
तो मुझे लगा कि वे उनका मज़ाक उड़ा रहे हैं, मुझे समझ
नहीं आया कि क्या हो रहा है।

ओज़ावा: हाँ, कुछ ऐसा हो सकता है, लेकिन जब मुझे हूटिंग का सामना करना पड़ा, तो पवारोटी ने मुझे सांत्वना दी। उन्होंने
कहा, "देखो, सेइजी। अगर लोग तुम्हारी हूटिंग करते हैं,
तो इसका मतलब है कि तुम संगीत की दुनिया में शिखर पर
पहुँच गए हो।" बाद में, ऑर्केस्ट्रा के एक सदस्य ने
मुझे समझाया कि ऐसा कोई कंडक्टर कभी नहीं हुआ जिसे
हूटिंग का सामना न करना पड़ा हो। यहाँ तक कि टोस्कानिनी भी! हालाँकि, सच कहूँ तो, इनमें से किसी भी
बात से मुझे कोई सांत्वना नहीं मिली। (हँसी)

मुरकामी: खैर, ऐसा लगता है कि सभी लोग आपके बारे में चिंतित थे।

ओज़ावा: हाँ। और मेरे मैनेजर ने भी यही कहा। उन्होंने मुझसे कहा कि चिंता मत करो। उनके अनुसार, ऑर्केस्ट्रा के सदस्य
मेरे साथ थे, और यही सबसे महत्वपूर्ण बात थी। उन्होंने समझाया कि ऑर्केस्ट्रा के समर्थन के बिना कंडक्टर बेकार होता है। सौभाग्य से, मेरे मामले में
ऐसा नहीं था। चिंता करने का कोई कारण नहीं था; बस
धैर्य बनाए रखना था। उनके अनुसार, अंततः सब ठीक हो
जाएगा। संगीतकारों ने मेरा साथ दिया। कभी-कभी तो वे
ही दर्शकों की हूटिंग करते थे।

मुरकामी: और अंत में क्या हुआ?

ओज़ावा: कुछ दिनों बाद, हूटिंग बंद हो गई। विरोध प्रदर्शन की तीव्रता धीरे-धीरे कम होने लगी और एक दिन तो वह पूरी
तरह से गायब हो गया। उसके बाद ऐसा फिर कभी नहीं हुआ।
अगर हूटिंग जारी रहती, तो मैं इसे सहन नहीं कर पाता।

मुझे नहीं पता कि क्या होता। आखिरकार, मैंने कभी ऐसा
भयानक अनुभव नहीं झेला था।

मुरकामी: उसके बाद उन्होंने ला स्काला में कई बार संचालन किया, है ना?

ओज़ावा: हाँ, काफी सारे। वेबर द्वारा रचित ओबेरॉन; बर्लियोज़ द्वारा रचित द कर्स ऑफ़ फाउस्ट; त्चाइकोवस्की द्वारा
रचित यूजीन ओनेगिन; मैंने बाद वाले द्वारा रचित द
क्वीन ऑफ़ स्पेड्स का निर्देशन भी किया था, और कई अन्य
नाटक भी हैं जो मुझे अब याद नहीं हैं।

मुरकामी: क्या उन्होंने उसे फिर से हूट नहीं किया?

ओज़ावा: मुझे ऐसा नहीं लगता। कुछ लोग ऐसा सोच सकते हैं, लेकिन पूरी जनता नहीं।

मुरकामी: क्या आपको लगता है कि ला स्काला में किसी एशियाई द्वारा ओपेरा का संचालन करने का विरोध हुआ था?

ओज़ावा: खैर, मुझे लगता है कि उन्हें जो संगीत सुनने को मिला, वह उनकी उम्मीदों से थोड़ा अलग था। मेरी तोस्का की धुन
वैसी नहीं थी जैसी उन्होंने कल्पना की थी। एक जापानी
व्यक्ति द्वारा तोस्का का संचालन करना मिलानवासियों
के लिए लगभग एक अपमान जैसा था। इसमें कोई संदेह नहीं
है।

मुरकामी: उस समय कोई और एशियाई निर्देशक नहीं थे, थे क्या?

ओज़ावा: मुझे ऐसा नहीं लगता, लेकिन जैसा कि मैंने पहले कहा, ऑर्केस्ट्रा के संगीतकारों और गायकों ने मेरा साथ
दिया। मैं इसके लिए बहुत आभारी था। संयोग से, शिकागो

में भी कुछ ऐसा ही हुआ था। राविनिया महोत्सव का नेतृत्व करने के अपने पहले वर्ष में, मुझे बहुत आलोचनाओं का सामना करना पड़ा। अखबारों ने मेरी जमकर आलोचना की। एक संगीत समीक्षक, जो सबसे प्रभावशाली समीक्षकों में से एक थे, मुझे पसंद नहीं करते थे और मुझ पर हमला करने के पीछे उनका कोई गुप्त मकसद रहा होगा। उनकी समीक्षाएँ बहुत कठोर थीं। ठीक वैसे ही
जैसे न्यूयॉर्क टाइम्स के समीक्षक शोएनबर्ग ने लेनी
की निंदा की थी। हालांकि, उस समय भी, ऑर्केस्ट्रा के सदस्यों ने मेरा साथ दिया और महोत्सव के अंत में मेरी
पीठ थपथपाई।

मुरकामी: एक "शॉवर"?

ओज़ावा: मुझे भी नहीं पता था कि ये क्या होता है। जब किसी कंडक्टर को बार-बार मंच पर आकर अभिवादन करना पड़ता है,
तो ऑर्केस्ट्रा के सदस्य अपने वाद्य यंत्रों को जैसे
मनचाहे तरीके से बजाना शुरू कर देते हैं। फ्रेंच
हॉर्न, स्ट्रिंग्स, ट्रोम्बोन, पर्कशन—सब शोर मचाने
लगते हैं। देखा आपने?

मुरकामी: हाँ।

ओज़ावा: इसे ही तो "शावर" कहते हैं। मुझे यह पता नहीं था और मैं बहुत हैरान हुआ। तभी दूसरे वायलिन वादक, जो ऑर्केस्ट्रा के मैनेजर भी थे, मेरे पास आए और बोले,
"इसे ही तो हम शावर कहते हैं, सेइजी। याद रखना।"
ज़ाहिर है, अख़बारों में आई समीक्षाओं के खिलाफ़
विरोध जताने का उनका यही तरीका था।

मुरकामी: मैं समझ गया।

ओज़ावा: यह मेरा पहला शावर था। शिकागो के अखबार मुझे जान से मारने की कोशिश कर रहे थे, लेकिन अंत में मैंने अगले
साल के लिए फेस्टिवल के साथ अपना अनुबंध नवीनीकृत कर
लिया, और इसी तरह अगले पांच साल के लिए भी। वे मुझे
कुचल नहीं सके।

मुरकामी: मुझे लगता है कि जीवित रहने और बाहरी दबावों का विरोध करने के अलावा कोई और विकल्प नहीं है।

ओज़ावा: ऐसा हो सकता है, लेकिन तब तक मुझे इस तरह की चीजों की आदत हो चुकी थी। वियना, साल्ज़बर्ग और बर्लिन में मुझे
शुरुआत में बहुत आलोचना झेलनी पड़ी, और इसी वजह से
मुझे आलोचनाओं को सहने की आदत हो गई।

मुरकामी: मारपीट? वे आपके बारे में किस तरह की बातें कह रहे थे?

ओज़ावा: सच कहूँ तो, मुझे नहीं पता। मैं अखबार नहीं पढ़ सकता था, लेकिन उनमें मेरे बारे में बुरी बातें जरूर छपी थीं।
मेरे आस-पास के लोगों ने मुझे यही बताया था।

मुरकामी: यह सामान्य बात है। जब कोई नवागंतुक आता है, तो उसे चारों तरफ से आलोचनाओं का सामना करना पड़ता है।

ओज़ावा: नहीं, ऐसा हमेशा नहीं होता। कुछ निर्देशक ऐसे भी हैं जिन्हें इस तरह का अनुभव नहीं हुआ है। उदाहरण के लिए,
मुझे नहीं लगता कि कोई क्लाउडियो अब्बाडो को नौसिखिया कहने की हिम्मत करेगा, न ही उन्हें कोई कड़ी
आलोचना झेलनी पड़ी। शुरुआत से ही एक निर्देशक के रूप
में उनकी प्रतिभा को पहचान मिली थी।

मुरकामी: उस समय यूरोप में कोई सक्रिय पूर्वी संगीतकार नहीं थे। शायद इसीलिए हवा उनके खिलाफ इतनी तेज़ी से बह रही
थी।

ओज़ावा: 1959 में, उन्होंने वायोला वादक कुनियो त्सुचिया को बर्लिन फिलहारमोनिक के सदस्य के रूप में नियुक्त
किया, और यह एक बड़ी खबर थी। यह एक महत्वपूर्ण घटना थी,
लेकिन आजकल, विशेष रूप से स्ट्रिंग वाद्ययंत्रों के अनुभागों में, यूरोप में शायद ही कोई ऐसा प्रमुख ऑर्केस्ट्रा हो जिसमें एशियाई संगीतकार न हों। हालात
काफी बदल गए हैं।

मुरकामी: उस समय सभी ने यही मान लिया होगा कि एक प्राच्य व्यक्ति पश्चिमी संगीत को समझने में असमर्थ है।

ओज़ावा: शायद। सच तो यह है कि मुझे याद नहीं कि उन्होंने मेरे बारे में क्या कहा था। इसके विपरीत, मैंने जिन विभिन्न ऑर्केस्ट्रा का संचालन किया, उनमें मौजूद संगीतकारों ने हमेशा मेरा समर्थन किया और मेरे प्रति
बहुत स्नेह दिखाया। "देखो, एक नौजवान बहुत दूर से,
एशिया से आया है, और हर कोई उसके लिए मुश्किलें खड़ी
करने पर तुला है, तो चलो उसका साथ दें।" वे यही सोच रहे
होंगे।

मुरकामी: कम से कम उन्हें अपने सहयोगियों का समर्थन तो मिला।
मुझे लगता है कि इससे उन्हें काफी राहत मिली होगी।

आनंद कठिनाइयों से कहीं अधिक था।

ओज़ावा: किसी भी सूरत में, उस्ताद कराजन मुझे ओपेरा सिखाने के लिए दृढ़ संकल्पित प्रतीत होते थे।

मुरकामी: ओपेरा में, कंडक्टर को न केवल वाद्ययंत्र बजाने वालों का, बल्कि गायकों का भी एक साथ निर्देशन करना होता है।
क्या यह मुश्किल नहीं है?

ओज़ावा: अंततः, यह जुड़ाव का सवाल है। आपको एक ही समय में ऑर्केस्ट्रा और गायकों के साथ संपर्क में रहना होगा।

मुरकामी: वाद्य यंत्र बजाने वालों के विपरीत, गायक अधिक व्यक्तिगत तरीके से काम करते हैं। आखिर वे सितारे
हैं। क्या इसे संभालना मुश्किल नहीं है?

ओज़ावा: जी हां, बिल्कुल। कभी-कभी मुश्किल लोग मिल जाते हैं, लेकिन एक बार संगीत शुरू हो जाए और मैं उनसे कुछ सुधार
करने को कहूं, तो आमतौर पर कोई शिकायत नहीं करता या
कोई मुद्दा नहीं उठाता। आखिर, हम सभी अपना सर्वश्रेष्ठ देना चाहते हैं।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में कहें तो, यह आपके लिए इतना जटिल नहीं था।

ओज़ावा: कोसी फैन टुट्टे साल्ज़बर्ग में मेरा पहला ओपेरा था। मैंने इसे किसी से नहीं छिपाया। मैं सबके सामने खड़ा
हुआ और कहा, "यह मेरे जीवन का पहला ओपेरा है।" वे बहुत
दयालु थे और उन्होंने मुझे बहुत कुछ सिखाया। बेशक,
उस्ताद कराजन और यहां तक कि क्लॉडियो भी मुझे गायकों
की आवाज़ के अनुसार संगीत की ध्वनि को समायोजित करना
सिखाने आए थे।

मुरकामी: क्या किसी ने आपके साथ बुरा बर्ताव नहीं किया?

ओज़ावा: मुझे नहीं पता क्या कहूँ। शायद ऐसा ही हो, लेकिन मुझे इसका एहसास नहीं था। (हंसते हुए) हम सब आपस में अच्छे
से घुल-मिल गए थे; वहाँ पारिवारिक माहौल था। दरअसल,
मैंने अपने घर पर एक पार्टी दी थी और सबको ग्योज़ा
खाने के लिए बुलाया था।

मुरकामी: चुनौती से बढ़कर, क्या ओपेरा आपके लिए मनोरंजक था?

ओज़ावा: जी हाँ, मैं यही कहूँगा। मुझे लगन से पढ़ाई करने का दायित्व महसूस हुआ, लेकिन सबसे बढ़कर मुझे इसमें आनंद
आया, क्योंकि मेरे लिए ओपेरा एक तरह का उपहार था जो
मुझे मेरे करियर की शुरुआत के बाद मिला। आज भी, अगर
संभव हो तो मैं अपना पूरा जीवन इसी को समर्पित करना चाहूँगा। मैंने कई ओपेरा का अध्ययन किया है जिनका प्रीमियर मैं अभी तक नहीं कर पाया हूँ।

मुरकामी: वियना स्टेट ओपेरा के संगीत निर्देशक का पद संभालने का प्रस्ताव लगभग अप्रत्याशित था, क्या मैं गलत हूँ?

ओज़ावा: जी हाँ, यह बहुत अचानक हुआ। मैं लगभग हर साल वहाँ संचालन के लिए जाता था। सिर्फ़ फिलहारमोनिक ही नहीं, बल्कि
ओपेरा भी। एक दिन उन्होंने मुझे यह पद दे दिया। मैंने
27 साल तक बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा का संचालन
किया था। मुझे लगा कि एक ही जगह पर तीन दशक बिताना
काफ़ी है, बदलाव का अच्छा समय है। मैंने यह भी सोचा कि
वियना में काम इतना चुनौतीपूर्ण नहीं होगा और शायद मुझे समय-समय पर जापान लौटने के लिए ज़्यादा खाली समय मिल सकेगा। लेकिन कुछ भी वैसा नहीं हुआ जैसा मैंने

सोचा था। एक नई रचना तैयार करने में बहुत मेहनत और समय
लगता है। वियना में इस पर विशेष ज़ोर दिया जाता था।
मुझे दुनिया भर में यात्रा भी करनी पड़ती थी। हम
हमेशा पूरे ओपेरा का मंचन नहीं करते थे, लेकिन हमने
उन्हें दुनिया भर के कई स्थानों पर प्रस्तुत किया।

मुरकामी: संक्षेप में, वियना में वही काम है जो बोस्टन में है।

ओज़ावा: हाँ, बिल्कुल वैसा ही, लेकिन कम से कम इतना थकाने वाला नहीं था। सब लोग मेरे बारे में बहुत चिंतित थे, इसलिए
इतना बुरा नहीं था। बहुत मज़ा आया और मैंने बहुत कुछ
सीखा। अगर मैं बीमार न पड़ा होता तो और भी बहुत कुछ कर
पाता... कितना अफ़सोस!

मुरकामी: आप जानते हैं, एक साधारण शौकिया के रूप में मैं वियना ओपेरा हाउस को इतिहास में डूबी हुई जगह, साज़िशों और षड्यंत्रों के कोलाहल से भरी जगह के रूप में देखता
हूँ।

ओज़ावा: हा हा! यही तो सब कहते हैं, लेकिन असल में ऐसा नहीं है, और अगर ऐसा होता भी तो मुझे तो कुछ भी पता नहीं चला।

मुरकामी: क्या इसमें राजनीतिक हस्तक्षेप नहीं था, उदाहरण के लिए?

ओज़ावा: आह, वो बात! मैं इन सब मामलों में शामिल होने से बचने की कोशिश करता हूँ। मैंने कभी भी इनमें दखल नहीं दिया, न
बोस्टन में, न जापान में। वियना में, चूंकि मैं जर्मन
नहीं बोलता, शायद यह मेरे लिए फ़ायदेमंद रहा। भाषा न
बोलना बेशक बहुत अटपटा हो सकता है, लेकिन कुछ

परिस्थितियों में यह बेहद उपयोगी भी होता है। मैंने
वहाँ आठ साल बहुत मज़े किए। मैं अपनी मर्ज़ी से कोई भी
ओपेरा मंचित कर सकता था और उतने ही ओपेरा दर्शकों के
रूप में देख सकता था।

मुरकामी: मैं ओपेरा के स्वर्ग में था।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन (और मुझे यह स्वीकार करने में बुरा लगता है) मैं लगभग कभी भी कोई फिल्म शुरू से अंत तक नहीं देखता।
कुछ दृश्य सबसे महत्वपूर्ण होते हैं। मैं उन्हें
देखता हूँ, और उनके खत्म होते ही चला जाता हूँ। (हंसते
हुए) मुझे संगीतकारों और गायकों के लिए दुख होता है।

मुरकामी: यह सच है। पूरा ओपेरा देखने के लिए बहुत समय चाहिए होता है।

ओज़ावा: मैं जो देखना चाहता था, देखता और फिर काम जारी रखने के लिए ओपेरा हाउस में अपने कार्यालय लौट जाता। मुझे सभी
ओपेरा देखने चाहिए थे, लेकिन मैं व्यस्त था और कहीं
समय नहीं निकाल पाता था। दोपहर में, मैं फिलहारमोनिक
के साथ या स्टूडियो में रिहर्सल करता था। स्टूडियो
में, हम केवल पियानो के साथ रिहर्सल करते थे। सुबह तीन
घंटे, दोपहर में तीन घंटे। यह बहुत थकाने वाला था। शाम
तक मैं बहुत थक जाता था। उसके बाद, मेरे लिए तीन घंटे
तक चलने वाला पूरा ओपेरा देखना आसान नहीं होता था।
मुझे बहुत भूख लगती थी! (हंसते हैं।)

मुरकामी: ओपेरा उन लोगों के लिए है जिनके पास समय की कमी नहीं होती। कुछ साल पहले, मैं कई ओपेरा देखने वियना गया था,
और आप तब भी वहाँ संचालन कर रहे थे। मैं एक ओपेरा

देखता, फिलहारमोनिक संगीत कार्यक्रम में जाता, और फिर वापस ओपेरा देखने चला जाता। यह सचमुच आनंददायक था, क्योंकि इसका मतलब था कि मेरे पास बहुत सारा खाली समय था। मुझे उम्मीद है कि जब आप ठीक हो जाएँगे, तो आप वियना में संचालन के लिए लौटेंगे।

एक छोटे से स्विस शहर में

मुझे 27 जून से 6 जुलाई, 2011 तक स्विट्जरलैंड में सेइजी ओज़ावा अंतर्राष्ट्रीय अकादमी की लगभग सभी गतिविधियों को देखने का सौभाग्य प्राप्त हुआ। यह अकादमी युवा तार वाद्ययंत्र वादकों के लिए एक संगोष्ठी है और इसका निर्देशन स्वयं सेइजी
ओज़ावा करते हैं। यह जिनेवा झील के किनारे स्थित रोले नामक एक
छोटे से स्विस शहर में आयोजित होती है, जो मोंट्रेक्स से कुछ ही
दूरी पर है। दस दिनों तक चलने वाली यह संगोष्ठी हर ग्रीष्मकाल
में आयोजित की जाती है। जब मैंने इसमें भाग लिया, तब यह इसका
सातवां संस्करण था।
यूरोप भर से बीस और तीस वर्ष की आयु के प्रतिभाशाली तार वाद्य यंत्र वादक यहाँ एक रिट्रीट के लिए एकत्रित होते हैं, जहाँ उन्हें गहन प्रशिक्षण दिया जाता है। वे नगर परिषद द्वारा उपलब्ध कराए गए
एक प्रकार के सांस्कृतिक केंद्र में एक साथ रहते और वादन करते
हैं। एक छोटे से शहर के लिए, सुविधाएँ बहुत अच्छी हैं। वे झील के
सामने स्थित एक इमारत में रहते हैं, जो हरियाली से घिरी हुई है
और जिसमें एक विशाल मैदान है। यह एक प्राचीन इमारत है जिसका
अपना समृद्ध इतिहास है। समय-समय पर, खुली खिड़कियों से झील पार
करती हुई एक नाव दिखाई देती है। यह फ्रांस और स्विट्जरलैंड के
बीच चलने वाली नौका है। दोनों देशों के झंडे नाव के आगे और पीछे
हवा में लहराते हैं, जिससे ताजगी का सुखद एहसास होता है।
सेइजी ओज़ावा के निर्देशन में, पामेला फ्रैंक (वायलिन), नोबुको इमाई (वायोला) और सदाओ हाराडा (सेलो) जैसे विश्व-स्तरीय कलाकार छात्रों को मार्गदर्शन प्रदान करते हैं। अतिथि प्रोफेसर के
रूप में अमेरिकी संगीतकार रॉबर्ट मान भी शामिल हुए, जो एक सच्चे
दिग्गज हैं और लगभग आधी सदी तक जूलियार्ड स्ट्रिंग चौकड़ी के

बावजूद, मुझे यह बेहद रोचक लगा, जिसमें संगीत को समझने और उसकी
सराहना करने के लिए बहुत उपयोगी सुझाव थे।
दिन के समय, छात्र केंद्र के विभिन्न कमरों में अपने-अपने समूहों के साथ अभ्यास करते थे। दोपहर में, अपने वाद्य यंत्रों को कंधों पर
लादकर, वे झील के किनारे स्थित एक पुराने पत्थर के भवन तक दस
मिनट पैदल चलकर जाते थे, जिसके ऊपर एक मीनार बनी हुई थी और जिसे
सब "किला" कहते थे। यह कभी किसी जमींदार या सामंत का निवास
स्थान रहा होगा, लेकिन अब यह शहर की धरोहर का हिस्सा है। वे सभी
दूसरी मंजिल पर स्थित बड़े हॉल में एक साथ अभ्यास करते थे। मेरा
अनुमान है कि यह पुराना नृत्य कक्ष या इसी तरह का कोई हॉल रहा
होगा। छतें बहुत ऊंची थीं, सजावट भव्य थी और दीवारों पर कई
चित्र लगे हुए थे। खुली खिड़कियों के बाहर, गर्मियों की रातों
का अंधेरा छाया हुआ था।
ये पूर्वाभ्यास रोले के निवासियों के लिए खुले थे। हर रात, बड़ी संख्या में श्रोता इकट्ठा होते, विशेष रूप से रखी गई कुर्सियों पर
बैठते और संगीत का आनंद लेते। बाहर, धुंधले आसमान के नीचे
गौरैया अभी भी ऊर्जा से भरपूर होकर चहचहा रही थीं। विभिन्न
रचनाओं के सबसे कोमल हिस्सों में, धीमी गति वाले हिस्सों में, पक्षियों का मधुर गीत संगीत की धुनों के साथ घुलमिल जाता था।
संगीत कार्यक्रम आमतौर पर एक घंटे तक चलता था, और अंत में,
श्रोता शाम के लिए आभार व्यक्त करते हुए उत्साहपूर्वक तालियाँ
बजाते थे। ऐसा लगता था मानो शहरवासी और संगीतकार आपस में
घनिष्ठ रूप से जुड़े हुए हों; उस स्थान से गहराई से जुड़ा हुआ
संगीत, रोजमर्रा की जिंदगी के एक दृश्य जैसा प्रतीत होता था। ऑर्केस्ट्रा का संचालन सेइजी ओज़ावा और रॉबर्ट मान ने किया। कार्यक्रम में मोजार्ट का डायवर्टिमेंटो के.136 (ओज़ावा द्वारा संचालित)

और बीथोवेन के स्ट्रिंग क्वार्टेट नंबर 16 का तीसरा भाग (मान
द्वारा संचालित) शामिल था। अतिरिक्त प्रस्तुति के रूप में, उन्होंने त्चाइकोवस्की के सेरेनेड फॉर स्ट्रिंग्स का पहला भाग प्रस्तुत किया, जिसका संचालन भी ओज़ावा ने किया।
छात्र सुबह से शाम तक बिना किसी आराम के अभ्यास करते रहे, मानो संगीत में पूरी तरह डूबे हुए हों। लेकिन वे बीस साल के युवा थे (वैसे, पुरुषों की तुलना में महिलाएं अधिक थीं), और इतनी व्यस्तता के
बावजूद, दिन के अंत में वे कहीं घूमने और अपनी जवानी का आनंद
लेने के लिए समय निकाल ही लेते थे। उन्होंने शोर-शराबे के बीच
एक साथ खाना खाया और रात को शहर के किसी बार में ड्रिंक्स के लिए
गए। स्वाभाविक रूप से, कुछ प्रेम प्रसंग भी पनपे।
मैंने एक "विशेष अतिथि" के रूप में भाग लिया। उस्ताद ओज़ावा ने कुछ समय पहले मुझसे कहा था, "हारुकी, तुम्हें आकर खुद देखना चाहिए कि हम
वहाँ क्या करते हैं। उसके बाद, तुम संगीत को फिर कभी उसी तरह
नहीं सुन पाओगे।" मुझे यकीन नहीं हो रहा था जब अचानक मैंने खुद
को स्विट्जरलैंड में पाया।
मैंने हवाई जहाज़ का टिकट खरीदा और जिनेवा हवाई अड्डे पर एक कार किराए पर ली। रोले में एक भी कमरा उपलब्ध नहीं था (क्योंकि यह एक छोटा शहर
है, इसलिए यहाँ होटल कम हैं), इसलिए मैं पास के ही एक शहर न्योन
में रुका, जो जिनेवा झील के किनारे बसा है और यहाँ से लगभग
पंद्रह मिनट की ड्राइव पर है। होटल के पास कई अच्छे रेस्तरां थे
जहाँ झील से ताज़ी मछली परोसी जाती थी, और झील के उस पार मुझे
फ्रांस दिखाई दे रहा था। दाईं ओर, दूर, बर्फ से ढकी चोटियों वाले
आल्प्स पर्वत स्पष्ट रूप से दिखाई दे रहे थे।
गर्मियों में स्विट्जरलैंड बहुत ही सुहावना होता है। दोपहर के आसपास धूप काफी तेज हो जाती है, लेकिन क्योंकि यह ऊंचे पहाड़ों का इलाका

है, इसलिए रात होते ही हल्की जैकेट की जरूरत पड़ जाती है। एयर कंडीशनिंग की जरूरत न होने के कारण, युवा संगीतकार बिना ज्यादा गर्मी लगे खूब अभ्यास कर पाते थे। मैं सुबह जल्दी उठकर झील के चारों ओर कच्चे रास्तों और शांत जंगलों में एक घंटे तक दौड़ लगाता था। फिर होटल लौट आता था। मुझे बस थोड़ा सा पसीना आता था। मैं तरोताजा होकर थोड़ी देर काम करने के लिए टेबल पर बैठता और फिर रोले के लिए निकल जाता। सड़क पर जगह-जगह सूरजमुखी के खेत और
अंगूर के बाग फैले हुए थे जो मानो अंतहीन लगते थे। सड़क के
किनारे एक भी विज्ञापन नहीं था। कोई भी 24 घंटे खुली रहने वाली दुकानें नहीं थीं, यहां तक कि स्टारबक्स भी नहीं। दोपहर में हम
सब मिलकर ताज़ी, स्थानीय सब्जियों से बना हल्का बुफे लंच करते
थे।
दोपहर के भोजन के बाद, मैं प्रत्येक कक्षा में चल रहे पूर्वाभ्यासों में भाग लेने के लिए एक-एक करके सभी कमरों में गया। जब भी मुझे मौका
मिलता, मैं छात्रों से विभिन्न विषयों पर बात करने का अवसर
लेता। उनमें से अधिकांश फ्रेंच भाषी थे और पूर्वी यूरोप से थे।
शुरू में वे मेरे आसपास थोड़ा संकोच करते थे, हालांकि पूरी तरह
से संकोची नहीं थे। वे इस बात से हैरान थे कि मुझ जैसा लेखक वहाँ
मौजूद है। हालांकि, जब मैंने उन्हें ओज़ावा और मेरे द्वारा
संगीत पर एक पुस्तक लिखने के प्रोजेक्ट के बारे में बताया, तो उन्होंने मुझे बड़े सहजता से "विशेष अतिथि" के रूप में स्वागत
किया। कभी-कभी वे मुझसे राय पूछते थे: "प्रदर्शन के बारे में
आपका क्या विचार है?" मुझे जल्द ही पता चला कि उनमें से कुछ ने
मेरी एक पुस्तक पढ़ी थी।
मैंने पामेला फ्रैंक, नोबुको इमाई और सदाओ हाराडा के साथ-साथ रॉबर्ट मान से भी कई रोचक बातें सुनीं। चूंकि यह एक "अस्थायी समुदाय" था,

इसलिए प्रवेश मिलने के बाद मुझे उन सभी से खुलकर बात करने का
मौका मिला, और इसके लिए मैं हमेशा आभारी रहूंगा।
वहाँ जो कुछ हो रहा था, उसमें मेरी सबसे ज़्यादा दिलचस्पी इस बात में थी कि जिसे हम "अच्छा संगीत" कहते हैं, उसके पीछे रचनात्मक प्रक्रिया क्या होती है। हम सभी ने कभी न कभी "अच्छे संगीत" से प्रभावित होने का अनुभव किया था, और जब वह उतना अच्छा नहीं
निकला, तो निराशा भी महसूस की थी। यह स्वाभाविक था। हालाँकि,
मुझे संगीत रचना की प्रक्रिया के बारे में लगभग कुछ भी नहीं पता
था। अगर यह एकल प्रस्तुति है, जैसे पियानो सोनाटा, तो मैं प्रक्रिया को अच्छी तरह समझ सकता हूँ, लेकिन जब यह समूह में
होता है, तो मामला पेचीदा हो जाता है। किस तरह के नियम लागू होते
हैं? अनुभव के आधार पर किस तरह का मार्गदर्शन दिया जाना चाहिए?
पेशेवर संगीतकारों को इन सवालों के जवाब तो पता ही होंगे, लेकिन
हम जैसे शौकिया संगीतकारों को यह पूरी तरह समझ नहीं आता।
मेरा एक लक्ष्य यह देखना था कि युवा, अनुभवहीन संगीतकारों का एक समूह एक सप्ताह में किस प्रकार का संगीत रच सकता है, और शीर्ष स्तर के संगीतकारों के मार्गदर्शन से वे किस प्रकार प्रभावित होते
हैं। इसके लिए मैंने जितना हो सके उतना संगीत सुना। ओज़ावा और
अन्य शिक्षक संगीत की धुनें सुनते रहे, लेकिन चूंकि मैं ऐसा
नहीं कर सका, इसलिए मैंने अपने कान तेज़ किए और पूरा ध्यान
दिया। मैंने इससे पहले कभी इतने दिन संगीत में डूबे नहीं बिताए
थे। मैंने वहाँ जो कुछ भी सुना, वह आज भी मेरे कानों में गूंजता
है।
नीचे छात्रों द्वारा अभ्यास किए गए संगीत के अंश दिए गए हैं। इससे पाठक को संगीत की ध्वनि का अधिक सटीक अंदाजा हो सकेगा:

1. हेडन: स्ट्रिंग चौकड़ी संख्या 75, ओप. 76 संख्या 1.

2. स्मेताना: स्ट्रिंग चौकड़ी संख्या 1 (मेरे जीवन से)।
3. रावेल: एफ मेजर में स्ट्रिंग चौकड़ी।
4. जनासेक: स्ट्रिंग चौकड़ी नंबर 1 (क्रुत्ज़र
सोनाटा)।
5. शूबर्ट: स्ट्रिंग चौकड़ी नंबर 13 (रोसामुंडे)।
6. बीथोवेन: स्ट्रिंग चौकड़ी संख्या 6.
7. बीथोवेन: स्ट्रिंग चौकड़ी संख्या 13.

सामान्य नियम के अनुसार, छात्रों को सभी रचनाओं का अभ्यास करना अनिवार्य था, लेकिन समापन संगीत कार्यक्रम के लिए उन्हें प्रत्येक रचना
से केवल एक ही भाग चुनना था। वास्तव में, सभी को बजाने के लिए पर्याप्त समय नहीं था। प्रोफेसरों ने प्रस्तुति का क्रम निर्धारित किया और उसी के आधार पर प्रथम और द्वितीय वायलिन
वादकों की भूमिका बदल दी। अंतिम संगीत कार्यक्रम जिनेवा और
पेरिस में आयोजित किया जाना था। हालांकि, समय की कमी के कारण,
बीथोवेन का स्ट्रिंग क्वार्टेट नंबर 13 प्रस्तुत नहीं किया जा
सका।
समापन समारोह का एक और मुख्य आकर्षण प्रोफेसरों और पांच सबसे उत्कृष्ट छात्रों द्वारा प्रस्तुत सामूहिक प्रस्तुति थी। उन्होंने
मिलकर मेंडेलसन का स्ट्रिंग्स के लिए ऑक्टेट, ओपस 20 प्रस्तुत
किया, जो मेरी पसंदीदा रचना है और जिसे संगीतकार ने मात्र सोलह
वर्ष की आयु में रचा था। इस रचना का पूर्वाभ्यास चौकड़ी के पूर्वाभ्यास के साथ ही हुआ था।

सेमिनार में पहले दिन ही मुझे एहसास हुआ कि संगीत सुनते ही मैं कितना घबरा गया था। प्रस्तुतियाँ कर्कश और बेसुरी लग रही थीं। ज़ाहिर है, यह रिहर्सल का दूसरा ही दिन था, और मैं जानता था कि

परिपूर्ण, सुरीले संगीत को सुनना संभव नहीं है। फिर भी, मेरे मन में एक शंका उठी। क्या वे सचमुच उस ध्वनि को एक संगीत कार्यक्रम के लिए उपयुक्त बना पाएंगे, और वह भी सिर्फ एक सप्ताह में? जो
मैं सुन रहा था, वह उस संगीत से बहुत दूर था जिसे हम आमतौर पर
"अच्छा संगीत" कहते हैं। ओज़ावा के नेतृत्व में भी, क्या सात
दिनों में सब कुछ इतना निखारा जा सकता था? आख़िरकार, वे वर्षों
के अनुभव वाले पेशेवर ऑर्केस्ट्रा के सदस्य नहीं थे, बल्कि
सिर्फ़ छात्र थे।
ओज़ावा ने मुझे दिलासा देते हुए कहा: "तुम देखोगे कि वे दिन-प्रतिदिन कैसे बेहतर होते जा रहे हैं।" फिर भी, मैं अपने संदेह दूर नहीं कर पा
रहा था। ठीक उसी क्षण, स्ट्रिंग चौकड़ी और अष्टक दोनों के बारे
में मेरा ध्यान केवल उनकी खामियों पर ही केंद्रित था। हेडन की
आवाज़ हेडन जैसी नहीं थी। शुबर्ट शुबर्ट नहीं थे, और रावेल की
आवाज़ रावेल जैसी नहीं थी। वे तकनीकी रूप से संगीत की व्याख्या
तो कर रहे थे, लेकिन वे "वह" संगीत रचने में सफल नहीं हो पा रहे
थे।
खैर, मैंने किराए पर ली हुई कम इंजन वाली फोर्ड फोकस वैगन से हर दिन रोले कस्बे तक का सफर किया। मैंने कैंपस में फैली हर कक्षा का दौरा
किया और हर संगीतकार की प्रस्तुति को ध्यान से सुना। मैंने
उनके बजाए गए हर सुर को लगभग याद कर लिया और सचमुच, मैंने बारीकी
से देखा कि वे दिन-प्रतिदिन कैसे प्रगति कर रहे थे। मैंने उनके
नाम भी जान लिए, उनके चेहरे याद कर लिए और हर एक की अपनी अलग शैली
पर ध्यान दिया। शुरुआत में यह प्रक्रिया बहुत धीमी लग रही थी। मुझे ऐसा लग रहा था मानो कहीं कोई अदृश्य दीवार उन्हें आगे बढ़ने से रोक रही हो। मैंने खुद से कहा, "इस रफ्तार से तो शायद वे कॉन्सर्ट तक भी न पहुंच पाएं।"

लेकिन, एक खास पल में, ग्रीष्म ऋतु की शानदार रोशनी में नहाए हुए, उनके बीच कुछ चिंगारी सी उठने लगी। सुबह के समय, स्ट्रिंग चौकड़ियों में
ध्वनि सामंजस्य से भर उठी, और दोपहर में, अष्टक में। ऐसा लगा
मानो किसी अज्ञात कारण से हवा ऊपर उठने लगी हो। उनकी साँसें धीरे-धीरे एक साथ चलने लगीं। ध्वनि ने वातावरण को सुंदर लहरों
से कंपकंपा दिया। धीरे-धीरे, हेडन का संगीत हेडन जैसा लगने लगा,
शुबर्ट फिर से शुबर्ट बन गए, और रावेल फिर से रावेल बन गए। ऐसा
लगा मानो वे अब केवल प्रदर्शन नहीं कर रहे थे। वे एक-दूसरे को
सुनने लगे थे, एक-दूसरे की व्याख्याओं को सुनने लगे थे। "बुरा
नहीं है," मैंने सोचा। वास्तव में, यह बिल्कुल भी बुरा नहीं था।
कुछ नया जन्म लेने वाला था, इसमें कोई संदेह नहीं था।
लेकिन, "अच्छा संगीत" अब भी मुझसे दूर था, कम से कम शब्द के सही अर्थ में। ऐसा लग रहा था मानो कुछ रुकावटें संगीत को स्वाभाविक रूप से
मेरे हृदय तक पहुँचने से रोक रही हों। मैंने इस तरह की रुकावटें
कई अन्य क्षेत्रों में भी देखी थीं और जानता था कि आखिरी रुकावट
को हटाना अक्सर कठिन काम होता है, चाहे वह संगीत हो, लेखन हो या
कोई अन्य कलात्मक अभिव्यक्ति। इसके विपरीत, अगर आप इसे हटा
नहीं सकते, तो आप कला का अर्थ खो देते हैं। या लगभग खो देते हैं।
ठीक उसी समय, सेमिनार के बीच में रॉबर्ट मान अपने व्याख्यानों के साथ मंच पर आए। उन्होंने प्रत्येक समूह को ध्यानपूर्वक सुना और फिर कई
सुझाव दिए, जो सभी बहुत सटीक और गहन थे। वास्तव में, कई बार तो
उनके सुझाव कठोर भी लग सकते थे।
उदाहरण के लिए, रैवेल के स्ट्रिंग क्वार्टेट के पहले भाग को सुनने के बाद, उन्होंने कहा, "धन्यवाद। शानदार प्रस्तुति। बहुत बढ़िया,
लेकिन... (और वे मुस्कुराए) मुझे यह बिल्कुल पसंद नहीं आया।"
वहाँ मौजूद सभी लोग हँस पड़े, लेकिन मुझे नहीं लगता कि युवा

चलने लगा। ऐसा प्रतीत होता था कि वह जीव सहज रूप से ओज़ावा के मन
में चल रही ध्वनि, उनके द्वारा अपनाई जा रही लय को समझ रहा था।
यह उसे वश में करने के बारे में नहीं था, बल्कि उससे संवाद करने
के बारे में था; लक्ष्य सहानुभूति प्राप्त करना था, और इस
प्रकार, स्वाभाविक रूप से, छात्र संगीत में निहित आनंद, संचार
के एक माध्यम के रूप में इसकी समृद्धि को खोज लेंगे।
ओज़ावा ने ऑर्केस्ट्रा के हर सदस्य को विस्तार से निर्देश दिए: लय, ध्वनि, ध्वनि, हर वाद्य यंत्र के लिए आवश्यक समायोजन। उन्होंने तब तक
उन्हें बार-बार दोहराने को कहा जब तक वे संतुष्ट नहीं हो गए, जब
तक कि सब कुछ पूरी तरह से सही नहीं हो गया। उन्होंने आदेश नहीं
दिए; बल्कि, उन्होंने सुझाव दिए कि काम एक खास तरीके से किया
जाए। वे मज़ाक करते थे और सब हंसते थे। इससे तनाव कम हो जाता था,
लेकिन संगीत के बारे में उनका विचार बिल्कुल नहीं बदलता था।
समझौते की कोई गुंजाइश नहीं थी। उनके मज़ाक बस मज़ाक ही थे।
ओज़ावा की व्याख्याओं का सार तो मुझे लगभग समझ आ गया, लेकिन हर एक विवरण और संगीत के समग्र स्वरूप के बीच का संबंध मेरी समझ से परे था।
आखिर ये सब मिलकर एक जीवंत, स्वाभाविक और सबके लिए साझा की जाने
वाली रचना कैसे बनाते हैं? मेरे लिए तो यह एक रहस्य ही था। आखिर
यह संभव कैसे हुआ?
यह निश्चित रूप से ओज़ावा के "पेशेवर रहस्यों" में से एक था, जो उन्होंने दुनिया के कुछ बेहतरीन ऑर्केस्ट्रा के कंडक्टर के रूप में अपने
पचास से अधिक वर्षों के करियर में हासिल किया था। या शायद नहीं।
हो सकता है कि यह कोई रहस्य ही न हो, या फिर कोई रहस्यमयी बात ही
न हो। शायद यह कुछ भी न हो। शायद यह कुछ ऐसा हो जिसे हम सब समझते
हैं, लेकिन जब असली चुनौती आती है, तो ओज़ावा जैसा कोई ही इसे
अंजाम दे सकता है। जो भी हो, इससे कोई फर्क नहीं पड़ता। एकमात्र

निश्चित बात यह है कि एक सचमुच अद्भुत जादू हुआ। अच्छा संगीत बनाने के लिए, सबसे पहले एक चिंगारी चाहिए, फिर जादू। अगर इन दोनों में से कोई भी चीज़ गायब हो, तो "अच्छा संगीत" नहीं बन सकता।
उस छोटे से स्विस शहर में मैंने यही एक मूलभूत सबक सीखा था।

पहला संगीत कार्यक्रम 3 जुलाई को जिनेवा के विक्टोरिया हॉल में आयोजित किया गया था। दूसरा (और अंतिम) पेरिस के सैले गेवो में हुआ। कार्यक्रम भले ही साधारण था (छात्रों के ऑर्केस्ट्रा
द्वारा प्रस्तुत चैम्बर संगीत), फिर भी सारे टिकट बिक गए।
ज़ाहिर है, ज़्यादातर दर्शक सेइजी ओज़ावा की उपस्थिति से आकर्षित हुए थे। न्यूयॉर्क के कार्नेगी हॉल में प्रस्तुति
देने के बाद से उन्होंने छह महीने तक संगीत का संचालन नहीं किया
था। दर्शकों का उत्साह स्वाभाविक था।
कार्यक्रम के पहले भाग में छह स्ट्रिंग चौकड़ियों में से प्रत्येक के चुनिंदा अंश प्रस्तुत किए गए। दूसरे भाग की शुरुआत मेंडेलसन के
ऑक्टेट से हुई, जिसके बाद पूर्ण ऑर्केस्ट्रा ने प्रस्तुति दी,
और रॉबर्ट मान ने बीथोवेन का संचालन किया। परिणाम स्वरूप एक
बेहद खूबसूरत संगीत कार्यक्रम प्रस्तुत हुआ। इसके बाद ओज़ावा
ने मोजार्ट का संचालन पुनः किया, और एनकोर के लिए त्चाइकोवस्की
का। जिनेवा और पेरिस में संगीत कार्यक्रम बेहद सफल रहे। प्रस्तुतियाँ उच्च कोटि की थीं, और संगीतकारों ने अपना सर्वश्रेष्ठ प्रदर्शन दिया। आरंभिक तनाव के बावजूद, दर्शकों ने सच्ची, शुद्ध और सहज खुशी का अनुभव किया। युवा संगीतकारों ने मंच पर अपना सर्वश्रेष्ठ प्रदर्शन किया, और परिणाम उत्कृष्ट रहा। त्चाइकोवस्की की प्रस्तुति विशेष रूप से शानदार, सुंदरता और ताजगी से भरपूर थी—एक चमत्कार। दर्शक खड़े हो गए, और

तालियाँ अंतहीन प्रतीत हुईं। पेरिस में प्रतिक्रिया विशेष रूप
से तीव्र थी।
यह तालियाँ निस्संदेह ओज़ावा के लिए प्रोत्साहन का प्रतीक थीं, जो काम पर लौट रहे थे। ओज़ावा के पेरिस में लंबे समय से कई प्रशंसक रहे
हैं। यह छात्रों के प्रति कृतज्ञता का भी प्रतीक था, जिन्होंने छात्रों से बने ऑर्केस्ट्रा से अपेक्षित स्तर और गुणवत्ता से
कहीं बेहतर प्रदर्शन किया था। यह सच्ची तालियाँ थीं, अच्छे
संगीत को सराहने का एक बेहद स्नेहपूर्ण तरीका। अंत में, यह बात
इतनी मायने नहीं रखती थी कि कौन संचालन कर रहा था या कौन वादन कर
रहा था। अच्छा संगीत अपने आप में ही काफी होता है जब उसमें जोश
और जादू हो।
कॉन्सर्ट के बाद मैंने छात्रों से बात की। वे अब भी बहुत उत्साहित थे। कुछ ने मुझसे कहा, "बजाते समय मैं खुद को रोने से रोक नहीं
पाया।" दूसरों ने कहा, "मुझे नहीं लगता कि मुझे फिर कभी ऐसा
अनुभव मिलेगा।" उनकी भावनाओं और दर्शकों के उत्साह को देखकर
मुझे आखिरकार समझ आया कि ओज़ावा अपनी रोले अकादमी में इतना दिल
और मेहनत क्यों लगाते हैं। उनके लिए यह सांस लेने जितना ही
ज़रूरी होगा। अगली पीढ़ी को अपना संगीत ज्ञान देना, उनके साथ
अपनी भावनाएं साझा करना, उनके युवा दिलों को संगीत जैसी पवित्र
चीज़ से छूना, निश्चित रूप से उन्हें वही संतुष्टि देता है जो
बोस्टन सिम्फनी या वियना फिलहारमोनिक जैसे शीर्ष स्तर के ऑर्केस्ट्रा का संचालन करने से मिलती है।
साथ ही, गंभीर सर्जरी से उबरने के बावजूद, जिस तरह से वह अपने शरीर पर इतना दबाव डाल रहा था, उन युवा संगीतकारों को "पालने-पोसने" के लिए,
उसे देखकर मुझे लगा कि उसके पास कई स्वस्थ शरीर होने पर भी वह
उसके लिए पर्याप्त नहीं होगा। मैंने आह भरी; मैं खुद को रोक

नहीं पाई। मैं इसे कैसे समझाऊं, यह मुझे नहीं पता, लेकिन सच यह है कि यह सब देखना मेरे लिए बहुत कठिन था। अगर मैं कर सकती, तो मैं उसके लिए एक-दो मजबूत शरीर ढूंढ लेती...

छठी बातचीत
पढ़ाने का कोई एक तरीका नहीं है।
आप इसे अपने काम के दौरान ही बनाते जाते हैं।

इस बातचीत का पहला हिस्सा 4 जुलाई, 2011 को जिनेवा से पेरिस जाने वाली एक्सप्रेस ट्रेन में हुआ था, लेकिन मेरी लापरवाही के कारण रिकॉर्डिंग में गड़बड़ी हो गई थी। समस्या को ठीक करने के लिए हमने अगले दिन ओज़ावा के पेरिस स्थित अपार्टमेंट में बातचीत फिर से शुरू की। पेरिस में उनके दो कॉन्सर्ट के बीच का समय था, और मैंने उन्हें सचमुच थका हुआ पाया। मैं उनके पहले कॉन्सर्ट की सफलता को लेकर उनकी खुशी को भी महसूस कर सकता था,
लेकिन मंच पर खर्च की गई ऊर्जा अभी तक उन्होंने पूरी तरह से
वापस नहीं पाई थी। अच्छा खाना, सोना, खुद को खुश रखना—यही उनके
लिए अपनी ताकत वापस पाने का एकमात्र तरीका था। इन सब के बावजूद, उन्होंने मेरे बगल में बैठने की कृपा की और कहा, "चलिए, बात करते
हैं!"
जब बात अध्यापन की आती है, तो ओजावा बहुत ज्यादा बातूनी हो जाते हैं, यहां तक कि अपने संगीत के बारे में बात करते समय भी वे इतने ज्यादा
बातूनी नहीं होते।

मुरकामी: कल मुझे रिहर्सल के दौरान मिले ब्रेक में रॉबर्ट मान
से थोड़ी देर बात करने का मौका मिला और उन्होंने मुझे
बताया कि इस साल के छात्र पिछले वर्षों के छात्रों से
बेहतर हैं।

ओज़ावा: जी हाँ, मुझे लगता है आप सही कह रहे हैं। मुझे आश्चर्य है कि ऐसा क्यों हुआ? पिछले साल मैं अपनी बीमारी के
कारण सेमिनार में शामिल नहीं हो सका था, और इसका

सकारात्मक प्रभाव पड़ा, भले ही यह विरोधाभासी लगे। कम से कम मुझे तो यही लगता है। इस पहल के पीछे मुख्य प्रेरक शक्ति तो मैं ही हूँ, और शायद इसीलिए शिक्षकों और छात्रों ने हर हाल में इस काम को पूरा करने के लिए पहले से कहीं अधिक मेहनत की। पहले मैं सुबह से शाम तक
हर कक्षा में उपस्थित रहता था, रिहर्सल में भी, मैं हर
चीज़ पर बारीकी से नज़र रखता था, लेकिन पिछले साल मैं
नहीं जा सका, और इस साल मुझे अपनी गति धीमी करनी पड़ी
और सारा कठिन काम शिक्षकों पर छोड़ना पड़ा।

मुरकामी: क्या वे पिछले साल जैसे ही हैं?

ओज़ावा: वही शिक्षक। वास्तव में, वे शुरू से ही वही हैं, लेकिन मेरे विचार से, सदाओ हारादा और नोबुको इमाई दोनों ने
वर्षों में शिक्षक के रूप में बहुत सुधार किया है।
पामेला फ्रैंक हमेशा से ही बहुत प्रतिभाशाली रही
हैं। कुल मिलाकर, तीनों शिक्षकों ने बहुत तरक्की की
है। विद्यार्थी भी उच्च स्तर के हैं। उनमें से कुछ तो
हर साल वापस आते हैं।

मुरकामी: मुझे लगता है कि इससे शिक्षण को वास्तविक अर्थ मिलता है।

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल।

मुरकामी: क्या सेमिनार में भाग लेने वाले सभी युवा छात्र हैं?

ओज़ावा: अधिकांश, लेकिन सभी नहीं। कुछ पहले से ही पेशेवर संगीतकार के रूप में काम करते हैं। शुरुआत में, हमने भागीदारी की अधिकतम सीमा तीन वर्ष तय की थी, लेकिन एक

समय बाद, हमने उस नियम को हटा दिया और कोई प्रतिबंध
नहीं लगाया। इस तरह, ऑडिशन पास करने के बाद, वे जितनी
बार चाहें उतनी बार वापस आ सकते हैं। यही कारण है कि
कई लोग इस अनुभव को दोहराते हैं, और समग्र स्तर लगातार
बढ़ता रहता है। हमारे पास अभी भी आयु सीमा है, लेकिन
अगले वर्ष से हम इसे भी हटाने की योजना बना रहे हैं।

मुरकामी: इस वर्ष के संस्करण में, सबसे उम्रदराज प्रतिभागी अट्ठाईस वर्ष का है और सबसे कम उम्र का उन्नीस वर्ष
का। उनमें से लगभग सभी बीस वर्ष के हो चुके हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। इसीलिए हम आयु सीमा को समाप्त करना चाहते हैं और तीस या चालीस वर्ष तक के विद्यार्थियों को भी
प्रवेश देना चाहते हैं। इसके अलावा, कुछ विद्यार्थी
ऐसे भी हैं जिन्हें हम बिना ऑडिशन के ही प्रवेश देते
हैं। बस इतना समझ लीजिए कि वे उत्कृष्ट, शीर्ष विद्यार्थी हैं। इस बार तीन हैं: एलेना, साशा और
अगाता। तीनों ही वायलिन वादक हैं। वे जब चाहें आ सकती
हैं; उनके लिए कोई पूर्व शर्त नहीं है। अगले वर्ष से
हम एक और विद्यार्थी को शामिल कर सकते हैं।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, एक ठोस, सुव्यवस्थित मूल आधार है। क्या उनके पास एक बंद सूची नहीं है?

ओज़ावा: छह स्ट्रिंग चौकड़ियों में कुल चौबीस छात्र हैं। यही अधिकतम संख्या होनी चाहिए थी, लेकिन परिस्थितियों के
चलते हमने इस वर्ष एक सातवीं चौकड़ी का गठन किया। हम
छह समूहों के लिए और अधिक संगीत कार्यक्रम आयोजित
नहीं कर सके, इसलिए हमने प्रोफेसरों की भागीदारी के

साथ मेंडेलसन की अष्टक रचना को कार्यक्रम में शामिल कर लिया। यह सातवें समूह को शामिल करने का एक तरीका
था। इसके अलावा, अगर मैं उपस्थित नहीं हो पाता, तो
हमने मेरे द्वारा संचालित संगीत कार्यक्रम को रद्द
करने की योजना बनाई थी, लेकिन अंत में, मैं यहाँ हूँ,
और उस्ताद मान भी, जिन्होंने एक समय कहा था कि वे नहीं
आएंगे।

मुरकामी: खैर, इसी की बदौलत उन्होंने एक शानदार और बेहद दिलचस्प कार्यक्रम तैयार किया है। मास्टर मान की पत्नी का
कहना है कि उनके पति को सबसे ज्यादा पढ़ाना पसंद है।

ओज़ावा: हाँ, और हमारी आपस में बहुत अच्छी बनती है। असल में, उन्हें लगातार मशहूर जगहों से न्योता मिलता रहता है।
वियना, बर्लिन... लेकिन वो मेरे साथ यहाँ रहने और मात्सुमोतो आने के लिए सारे न्योते ठुकरा देते हैं।
सब मुझसे जलते हैं।

मुरकामी: हालांकि, उनकी उम्र बानवे साल है, जो काफी अधिक है। सीधे शब्दों में कहें तो, यह कहना मुश्किल है कि वे
कितने समय तक इसमें भाग ले पाएंगे। क्या उनकी अनुपस्थिति से एक बड़ा खालीपन नहीं आ जाएगा? मेरा
मतलब है, अकादमी में उनकी उपस्थिति बहुत महत्वपूर्ण
लगती है।

ओज़ावा: जी हाँ, हमने इस बारे में पहले ही चर्चा कर ली है और हमने किसी और को नियुक्त न करने का फैसला किया है, हम
मौजूदा शिक्षकों के साथ ही काम जारी रखेंगे। आखिर,
उनकी जगह लेने में सक्षम कोई है ही नहीं। हमने इस बारे

में बहुत बात की, लेकिन आज मुझे कोई ऐसा व्यक्ति नज़र नहीं आता जो उनकी जगह ले सके। वैसे, अगर उन्होंने
संचालन शुरू किया है, तो यह मेरी ज़िद की वजह से है।
पहले तो उन्होंने साफ मना कर दिया था, लेकिन अंत में
वे मान गए और जापान में अपना पहला प्रदर्शन किया।
उनमें आत्मविश्वास बढ़ता जा रहा है।

मुरकामी: क्या वह अब भी वायलिन बजाते हैं?

ओज़ावा: कभी-कभार। बहुत कम। अगली बार वो मात्सुमोतो में होंगे, जहाँ वो सदाओ हाराडा और दो अन्य वादकों के साथ
बार्टोक का स्ट्रिंग चौकड़ी वादन करेंगे। वो संचालन
नहीं करेंगे, बस वादन करेंगे। पहले उन्हें मेंडेलसन
का अष्टक भी वादन करना था, लेकिन अंत में वो केवल
संचालन ही करेंगे। वादन और संचालन दोनों उनके लिए
बहुत कठिन हैं।

मुरकामी: यह अफ़सोस की बात है कि उन्होंने मेंडेलसन का संगीत नहीं बजाया। मुझे उन्हें सुनना बहुत अच्छा लगता। मैं किशोरावस्था से ही जूलियार्ड स्ट्रिंग चौकड़ी का प्रशंसक रहा हूँ। सेमिनार में भाग लेने वाले युवाओं
के बारे में मेरा मानना है कि शायद उनकी विविध पृष्ठभूमि के कारण, वे अपने संगीत में एक विशिष्ट व्यक्तित्व विकसित करते हैं।

ओज़ावा: यह बिल्कुल सच है, और शायद यही कारण है कि उन्हें पढ़ाना सार्थक और इतना रोचक है।

मुरकामी: विशेष रूप से स्ट्रिंग चौकड़ियों में, बहुत ही विशिष्ट स्वर होते हैं जो एक दूसरे के साथ परस्पर

क्रिया करते हुए एक दूसरे को संतुलित करते हैं। मुझे लगता है कि जब प्रत्येक स्वर की अपनी एक अलग विशेषता
हो, तो उन्हें सामंजस्य बिठाना बहुत रोमांचक होता
होगा। इन सब से सकारात्मक परिणाम मिल सकते हैं, और
कभी-कभी इसके विपरीत भी हो सकता है, ऐसा मेरा अनुमान
है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: ऑर्केस्ट्रा की बात करें तो, इस बार आपने मोजार्ट का डायवर्टिमेंटो K.136 और एनकोर के लिए त्चाइकोवस्की
के सेरेनेड फॉर स्ट्रिंग्स का पहला मूवमेंट प्रस्तुत
किया। मुझे लगता है कि कार्यक्रम हर साल बदलता रहता
है।

ओज़ावा: जी हाँ, हर साल। चलिए देखते हैं... अब तक हमने क्या-क्या प्रस्तुत किया है? उदाहरण के लिए, स्ट्रिंग्स के लिए संपूर्ण सेरेनेड, लेकिन यह बहुत लंबा है। इसके अलावा
ग्रीग का होल्बर्ग सूट, बार्टोक का स्ट्रिंग ऑर्केस्ट्रा के लिए डायवर्टिमेंटो। मैं यहाँ छह साल
से संचालन कर रहा हूँ, हर बार कुछ अलग। मैं शोएनबर्ग
की ट्रांसफिगर्ड नाइट प्रस्तुत करना चाहता हूँ,
लेकिन यह भी बहुत लंबा है। इस साल यह संभव नहीं था।

मुरकामी: आपके द्वारा चुने गए कार्यों को सुनकर मुझे ऐसा लगता है कि उनमें से लगभग सभी उस संगीत शैली से मेल खाते
हैं जिसका आपने उस्ताद साइतो के साथ अध्ययन किया था,
क्या यह सही नहीं है?

ओज़ावा: जी हाँ, बिल्कुल। मैंने कुछ समय पहले उनसे ये रचनाएँ सीखी थीं। यहाँ तक कि 'ट्रांसफिगर्ड नाइट' भी। मैं इसे
अगले साल प्रस्तुत करना चाहूँगा। दुर्भाग्यवश, मेरी
सेहत ठीक नहीं है। उस्ताद साइतो ने मुझे ड्वोरैक की 'सेरेनेड फॉर स्ट्रिंग्स' भी सिखाई थी। मैं उसे भी प्रस्तुत करना चाहूँगा। और ह्यूगो वुल्फ की एक और
रचना, 'इटैलियन सेरेनेड' भी।

मुरकामी: मुझे वह नहीं पता।

ओज़ावा: अधिकांश पेशेवर संगीतकार भी ऐसा नहीं सोचते।

मुरकामी: मुझे याद आ रहा है कि रॉसिनी के पास केवल स्ट्रिंग वाद्ययंत्रों के लिए भी संगीत था।

ओज़ावा: हाँ, मास्टर साइतो ने मुझे कुछ धुनें सिखाईं, लेकिन वे थोड़ी हल्की हैं। मेरे विचार से बहुत हल्की हैं।

मुरकामी: मुझे ऐसा लगता है कि आप मास्टर साइतो से जो कुछ भी सीखा है, वह सब अगली पीढ़ी को सौंप रहे हैं।

ओज़ावा: जी हाँ। उस्ताद साइतो हमेशा बार्टोक और चाइकोवस्की की स्ट्रिंग्स के लिए सेरेनेड पर बहुत जोर देते थे।

मुरकामी: लेकिन तोहो गाकुएन ऑर्केस्ट्रा में सिर्फ तार वाले वाद्ययंत्र ही नहीं थे, उसमें पवन वाद्ययंत्र भी थे,
है ना?

ओज़ावा: हाँ, कभी-कभी, लेकिन आम तौर पर हम तार वाले वाद्ययंत्रों पर ही ध्यान केंद्रित करते थे क्योंकि पवन वाद्ययंत्र बजाने वाले ज़्यादा लोग नहीं थे। मुझे
याद है जब हमने रॉसिनी के 'द बार्बर ऑफ़ सेविले' का

ओवरचर सिर्फ़ एक ओबो और एक बांसुरी के साथ बजाया था।
हमें इसे बजाने के लिए स्कोर को फिर से व्यवस्थित
करना पड़ा था। यह एक बहुत बड़ा काम था। उदाहरण के लिए,
एक वायोला को पवन वाद्ययंत्र जैसी ध्वनि उत्पन्न
करनी थी।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में कहें तो, उन्होंने अपनी तरफ से पूरी कोशिश की। वैसे, कल का त्चाइकोवस्की का प्रदर्शन
शानदार था, लेकिन मुझे लगा कि उसमें दो-तीन और डबल बास
होने चाहिए थे। इससे ध्वनि और भी गहरी हो जाती। एक
अकेला डबल बास असुरक्षा का भाव पैदा करता है, क्या
आपको ऐसा नहीं लगता?

ओज़ावा: ऐसा हो सकता है, लेकिन मूल स्कोर में इसे इसी तरह लिखा गया है।

मुरकामी: हालांकि, कॉन्सर्ट सुनकर मुझे ऐसा लगा कि वे एक स्थायी ऑर्केस्ट्रा बना सकते हैं। मैंने एक तरह का तनाव
महसूस किया जो युवा संगीतकारों के ऑर्केस्ट्रा में
देखने को नहीं मिलता।

ओज़ावा: अगर वे कल रात की तरह प्रदर्शन कर सकते हैं, तो वे दुनिया भर में घूमकर अपनी जीविका चला सकते हैं। बस
अपने प्रदर्शनों की सूची में कुछ और रचनाएँ और कुछ
एकल प्रस्तुतियाँ जोड़ना ही काफी होगा। ऐसा संगीत कार्यक्रम वियना, बर्लिन या न्यूयॉर्क में बिल्कुल
सही रहेगा। वे जहाँ भी जाएँगे, उन्हें किसी बात का डर
नहीं होगा।

मुरकामी: स्तर बहुत ऊंचा है। मुझे नहीं पता कि आप इस मुहावरे से परिचित हैं या नहीं: "एक बाल भी इधर-उधर नहीं।" खैर,
वास्तव में, एक भी बाल इधर-उधर नहीं था।

ओज़ावा: बिल्कुल। मुझे नहीं पता कि इस तरह कहना सही है या नहीं, लेकिन सभी छात्रों में से एक भी कमतर नहीं है। इस साल
सभी ने शानदार प्रदर्शन किया है, और यह संयोग नहीं है।
यह धीरे-धीरे अनुभव प्राप्त करने का परिणाम है। हमारे
ऑडिशन पहले से कहीं अधिक कठिन होते जा रहे हैं, और
शिक्षण भी अधिक चुनौतीपूर्ण होता जा रहा है।

मुरकामी: सच कहूँ तो, जब मैंने पहली बार उन्हें बजाते सुना, तो मुझे आश्चर्य हुआ कि उनका क्या होगा। मुझे लगता है कि
यह रिहर्सल का दूसरा दिन था। उदाहरण के लिए, रावेल का
संगीत रावेल जैसा नहीं लग रहा था, न ही शुबर्ट का।
मुझे आश्चर्य हुआ कि क्या वे इसे कर पाएंगे। मैं
कल्पना भी नहीं कर सकता था कि वे इसे केवल एक सप्ताह
में हासिल कर लेंगे।

ओज़ावा: खैर, उनकी मुलाकात अभी-अभी हुई थी।

मुरकामी: मुझे लगातार यही लग रहा था कि ध्वनि बहुत "युवा" है। फ़ोर्टे के अंश अस्पष्ट और पियानो के अंश अनिश्चित लग
रहे थे। लेकिन दिन-प्रतिदिन, फ़ोर्टे के अंशों में
गहराई आती गई और पियानो के अंश स्पष्ट और सूक्ष्म
होते गए। मैं बहुत प्रभावित हुआ। मुझे समझ आया कि संगीतकारों के लिए रचनात्मक प्रक्रिया कैसी होती है।

ओज़ावा: कभी-कभी कोई प्रतिभाशाली विद्यार्थी अपने वाद्य यंत्र पर प्रकट होता है, जो स्वाभाविक और सुंदर ध्वनि

उत्पन्न करने में सक्षम होता है। हालांकि, अक्सर वे संगीत के सच्चे अर्थ को नहीं समझ पाते। उनमें प्रतिभा तो होती है, लेकिन गहराई नहीं होती। वे केवल अपने बारे में सोचते हैं। जब शिक्षकों को ऐसा कोई मिलता है, तो ऑडिशन के दौरान उनके मन में कई शंकाएँ होती हैं। वे सोचते हैं कि कहीं वे समूह की एकता को भंग न कर दें। मैं अकादमी में ऐसे लोगों को चाहता हूँ। यदि उनकी ध्वनि स्वाभाविक और उत्कृष्ट है, तो हम उन्हें प्रवेश
दे सकते हैं और उन्हें संगीत का अर्थ सिखा सकते हैं।
यदि सब कुछ ठीक चलता है, तो उन्हें उत्कृष्ट संगीतकार
बनने का अवसर मिलेगा। आखिरकार, केवल प्रतिभा के बल पर स्वाभाविक और सुंदर ध्वनि उत्पन्न करने में सक्षम
लोग बहुत कम होते हैं।

मुरकामी: उनका मतलब है कि आप जन्मजात गुणों को सिखा नहीं सकते, लेकिन आप संगीत के प्रति विचार, दृष्टिकोण सिखा सकते
हैं।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: मैंने जितने भी क्वार्टेट सुने हैं, उनमें से जनाचेक का क्वार्टेट मेरी राय में सर्वश्रेष्ठ है। सचमुच शानदार। मैंने इसे पहले कभी नहीं सुना था।

ओज़ावा: जी हाँ, यह अविश्वसनीय था। उनके क्वार्टेट में पहली वायलिन वादिका साशा ने इसे बजाने का सुझाव दिया था।
आम तौर पर, प्रोफेसर ही रचनाओं का चयन करते हैं, लेकिन
इस मामले में, अनुरोध एक छात्र की ओर से आया था।

मुरकामी: थोड़ी और मेहनत से वे पेशेवर बन सकते हैं।

ओज़ावा: हाँ। वे शायद अपनी जीविका चला सकें, लेकिन यहाँ आने वाले सभी छात्र एकल कलाकार बनना चाहते हैं।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में, वे चैम्बर संगीत के लिए खुद को समर्पित नहीं करना चाहते।

ओज़ावा: नहीं। शायद यह उनकी अब तक की तरक्की की वजह से है, लेकिन अगर वे इस स्तर तक पहुंच गए हैं और चैम्बर संगीत का
थोड़ा और अध्ययन करते हैं, तो मैं उनके लिए एक लंबे
पेशेवर जीवन की भविष्यवाणी करता हूं।

मुरकामी: उदाहरण के लिए, रॉबर्ट मान ने अपना पूरा जीवन चैम्बर संगीत को समर्पित कर दिया है। क्या इसका संबंध उनके व्यक्तिगत स्वभाव से है? क्या कुछ संगीतकार ऐसे हैं
जो केवल चैम्बर संगीत को ही अपना जीवन समर्पित करना
चाहते हैं, और कुछ ऐसे हैं जो केवल एकल कलाकार बनना
चाहते हैं? क्या चैम्बर संगीतकार के रूप में जीविका
कमाना मुश्किल है?

ओज़ावा: बिल्कुल। इसीलिए हर कोई एकल कलाकार बनने की ख्वाहिश रखता है, और अगर वे इसमें सफल नहीं होते, तो वे किसी ऑर्केस्ट्रा में शामिल हो जाते हैं।

मुरकामी: लेकिन एक परंपरा है कि ऑर्केस्ट्रा में शामिल होकर फिर सहकर्मियों के साथ चौकड़ी बनाकर एक वैकल्पिक गतिविधि की जाती है। यह वियना फिलहारमोनिक और बर्लिन फिलहारमोनिक में भी होता है...

ओज़ावा: जी हाँ। ऑर्केस्ट्रा में उन्हें आमतौर पर एक निश्चित वेतन मिलता है और वे अपना खाली समय चैम्बर संगीत को

समर्पित करते हैं। वे यह अपनी मर्जी से करते हैं,
लेकिन केवल स्ट्रिंग चौकड़ी से जीविका चलाना बिल्कुल
भी आसान नहीं है।

मुरकामी: कोई दर्शक नहीं?

ओज़ावा: शायद। जो लोग चैम्बर संगीत पसंद करते हैं, वे इसे सचमुच बहुत पसंद करते हैं, लेकिन कुल संख्या में वे उतने
ज्यादा नहीं हैं, हालांकि हाल ही में यह चलन बदल गया
है।

मुरकामी: टोक्यो में चैम्बर संगीत के लिए समर्पित हॉलों की संख्या में धीरे-धीरे वृद्धि हुई है, जैसे कि किओई हॉल
या कैसल्स हॉल, उदाहरण के लिए, हालांकि बाद वाला हॉल
अब गायब हो चुका है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। पहले ऐसे हॉल ज़्यादा नहीं थे। पुराने मित्सुकोशी थिएटर में चैम्बर संगीत प्रस्तुत किया
जाता था। उस्ताद साइतो और वायलिन वादक मारी इवामोतो
वहाँ प्रस्तुति देते थे। एक और हॉल भी था... दाई-इची
सेइमेई हॉल।

मुरकामी: ओजावा अकादमी चैम्बर संगीत पर इतना अधिक ध्यान क्यों देती है?

ओज़ावा: खैर, इस साल मोजार्ट की कोई भी क्वार्टेट रचना नहीं हुई है, न ही आधुनिक संगीतकारों में बार्टोक या शोस्ताकोविच की। हेडन से लेकर आज तक के सभी महान संगीतकारों ने स्ट्रिंग क्वार्टेट की रचना की है। मोजार्ट, बीथोवेन, शुबर्ट, ब्राह्म्स, चाइकोवस्की,

डेब्यूसी... इन सभी ने इनमें अपना बहुत समय और ऊर्जा
लगाई है। इसलिए, इन्हें सुनने से ही इनकी गहरी समझ
मिलती है। खासकर बीथोवेन की। उनकी बाद की क्वार्टेट
सुने बिना आप उन्हें सही मायने में नहीं समझ सकते।
इसीलिए हम इस संगीत को इतना महत्व देते हैं, क्योंकि
यह कला का एक महत्वपूर्ण स्तंभ है।

मुरकामी: लेकिन मुझे लगता है कि बीस साल के हो चुके संगीतकारों के लिए बीथोवेन के अंतिम क्वार्टेट्स कठिन हैं। सबसे
उन्नत समूह इस वर्ष स्ट्रिंग क्वार्टेट नंबर 13, ओप.
130 पर काम कर रहा है।

ओज़ावा: हाँ, कई लोगों का दावा है कि बीथोवेन की अंतिम रचना का प्रदर्शन केवल वही लोग कर सकते हैं जिन्हें पहले से
ही लंबा अनुभव हो, क्योंकि यह बहुत जटिल है, लेकिन छात्रों ने ही इसे बजाने की इच्छा जताई है और मुझे
लगता है कि यह बहुत सकारात्मक बात है।

मुरकामी: मेरे विचार से, बहुत अच्छे परिणाम मिले हैं। क्या आप चौकड़ी के अलावा कुछ और नहीं बजाते? मेरा मतलब है,
उदाहरण के लिए मोजार्ट की पंचक रचनाएँ।

ओज़ावा: जी हां, बिल्कुल हम उन्हें प्रस्तुत करते हैं। उदाहरण के लिए, अगले साल के लिए हम ब्रह्म्स के एक षट्क वादन
के बारे में सोच रहे हैं। कुछ समय पहले हमने एक डबल
बास वादक के साथ ड्वोरैक का एक पंचक वादन प्रस्तुत
किया था। हमने समूह के लिए एक डबल बास वादक को शामिल
किया था और मुझे बुरा लगा कि उसके पास करने के लिए और
कुछ नहीं था।

मुरकामी: मुझे लगता है कि किसी के लिए यूं ही बैठे रहना दुखद होगा। मैंने इस साल के डबल बास वादक से पूछा कि जब
बाकी लोग अपने क्वार्टेट्स का अभ्यास कर रहे थे, तब वह
क्या कर रहा था। उसने कहा, "मैं अकेले ही बजा रहा था।"
(हंसी) वैसे, दो सेलो के लिए शुबर्ट का वह क्विंटेट भी
एक उपयुक्त रचना होगी।

ओज़ावा: बिल्कुल। हम विविधता लाने की कोशिश करते हैं, लेकिन अधिकतर प्रस्तुतियाँ चौकड़ी समूह की होती हैं। यही
आधार है।

मुरकामी: क्या आपने इस प्रणाली का आविष्कार किया है, एक ऐसा कार्यक्रम जो आधा चौकड़ी और आधा समूह है?

ओज़ावा: हाँ, लगभग ऐसा ही है। मैंने ही इसकी शुरुआत की थी, लेकिन दूसरी तरफ, ओकुशिगा में मैं हमेशा से यही करता आया
हूँ, और इसे यहाँ भी वैसे ही लेकर आया हूँ। ओकुशिगा
में, हमने भी शुरू में सिर्फ़ स्ट्रिंग चौकड़ी बजाने
का सोचा था, लेकिन आखिर में, पहाड़ों में इकट्ठा हुए
उन सभी संगीतकारों के साथ, एक दिन रात के खाने के बाद
हमने ऐसे बजाना शुरू किया जैसे कोई खेल हो, थोड़ा मज़ा हो, और मैंने संचालन की ज़िम्मेदारी संभाली। अगर मेरी याददाश्त सही है, तो हमने सबसे पहले मोज़ार्ट का डायवर्टिमेंटो बजाया था। इस तरह इसे कार्यक्रम में शामिल किया गया, और उस पल से, हम हर साल नए-नए संगीत जोड़ते गए।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में कहें तो, यह "प्रणाली" अनायास ही अस्तित्व में आई। आपने ओकुशिगा अकादमी को कितना समय समर्पित किया है?

ओज़ावा: चलिए देखते हैं... मैं सात साल से स्विट्जरलैंड में हूँ, तो ओकुशिगा में पंद्रह साल हो गए होंगे।

मुरकामी: उस स्थिति में, यह कहा जा सकता है कि उन्होंने ओकुशिगा में अपना आधार स्थापित किया और इस प्रकार इसे यूरोप
में स्थानांतरित कर दिया।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। रॉबर्ट मान ओकुशिगा आए और उन्होंने ही कहा कि वे यूरोप में भी कुछ ऐसा ही करना चाहते हैं।
यहीं से हमारी शुरुआत हुई।

मुरकामी: खैर, आप एक कंडक्टर हैं, और मुझे अब भी आश्चर्य होता है कि आप स्ट्रिंग चौकड़ी पर ध्यान केंद्रित करते हैं।
मुझे आश्चर्य है कि ऐसा क्यों है।

ओज़ावा: मुझसे हमेशा एक ही सवाल पूछा जाता है। मैंने मास्ट्रो साइतो से स्ट्रिंग क्वार्टेट के अधिकांश संगीत का
अध्ययन किया, और इससे मुझे बहुत मदद मिली। हालांकि,
अगर कोई ऐसा संगीत हो जिससे मैं परिचित न हूँ, जैसे कि
जनाचेक या स्मेताना, तो मुझे उसका पहले से अध्ययन
करना पड़ता है। वास्तव में, बहुत सारा संगीत ऐसा है
जिसे मैं नहीं जानता, यहाँ तक कि हेडन का भी, और मुझे उसका पूरा अध्ययन करना पड़ता है। लेकिन मेरी मूल भूमिका अच्छे शिक्षकों का चयन करना और उन्हें यहाँ लाना है। अगर यह ठीक से हो जाता है, तो बाकी सब कुछ

अपने आप ठीक हो जाता है। चाहे वह यूरोप में हो या
जापान में, इससे कोई फर्क नहीं पड़ता।

मुरकामी: फिर उनकी भूमिका एक कमरे से दूसरे कमरे में जाकर शिक्षकों की सलाह को पूरक सलाह देना है।

ओज़ावा: जी हाँ। जब मुझे कुछ कहना होता है, तो मैं कह देता हूँ। बाकी समय मैं चुपचाप सुनता हूँ और तभी बोलता हूँ जब
मुझसे राय माँगी जाती है। असल में सिखाने वाले तो
शिक्षक ही होते हैं।

मुरकामी: केवल तार वाले वाद्य यंत्र?

ओज़ावा: खैर, असल में, हमारा मूल विचार था कि स्ट्रिंग चौकड़ी हमारे सभी कार्यों की नींव बने। एक समय मैंने पवन वाद्ययंत्रों को शामिल करने पर विचार किया और कुछ बांसुरी और ओबो वादकों से बात भी की, लेकिन अगर मैं कार्यभार को उस हद तक बढ़ा दूं, तो यह अत्यधिक हो
जाएगा, बहुत बड़ा काम होगा।

मुरकामी: यहाँ पियानो भी नहीं है?

ओज़ावा: नहीं, पियानो नहीं। पियानो से पूरा माहौल ही बदल जाएगा। उदाहरण के लिए, पियानो तिकड़ी में व्यावहारिक रूप से
तीन एकल वादक एक साथ वादन करते हैं। इसकी तुलना में, स्ट्रिंग चौकड़ी संगीत कार्यक्रम का आधार बनती है।

मुरकामी: पूर्वाभ्यास के दौरान, मुझे यह बात दिलचस्प लगी कि पहले और दूसरे वायलिन वादक बारी-बारी से वाद्य यंत्र
बजाते थे। आम तौर पर, पहला वायलिन एक अनुभवी और बेहद

प्रतिभाशाली संगीतकार द्वारा बजाया जाता है, लेकिन
यहाँ ऐसा नहीं था।

ओज़ावा: बिल्कुल। यह एक बहुत अच्छी व्यवस्था है। हमने इसे ओकुशिगा में शुरू किया और यहाँ ले आए। यहाँ से गुजरने
वाले सभी वायलिन वादकों को, उनकी प्रतिभा चाहे जैसी
भी हो, प्रथम और द्वितीय स्तर का वायलिन बजाना अनिवार्य है।

मुरकामी: और आप? क्या स्ट्रिंग चौकड़ी का संचालन करने से आपको कुछ मिलता है?

ओज़ावा: हाँ, लगभग। मैं स्कोर बहुत ध्यान से पढ़ता हूँ। आख़िरकार, इसमें केवल चार स्वर हैं। इसका मतलब यह
नहीं है कि संगीत सरल है। एक चौकड़ी में कई संगीतमय
तत्व होते हैं।

मुरकामी: रॉबर्ट मान की मास्टरक्लास में मैंने देखा कि छात्रों को दी जाने वाली उनकी प्रतिक्रिया बहुत सुसंगत थी। प्रत्येक समूह को सुनने के बाद, वे उसके सदस्यों से व्यक्तिगत रूप से बात करते हुए छोटी से छोटी बातों पर
भी चर्चा करते थे, हालांकि उनकी कही हर बात का एक ही
लक्ष्य होता था। उदाहरण के लिए, आंतरिक आवाज़ को और
अधिक स्पष्ट रूप से प्रकट करना। ऐसा लगता है कि स्ट्रिंग चौकड़ी में यह बहुत महत्वपूर्ण है, संतुलन खोजने का एक तरीका है।

ओज़ावा: हाँ, पश्चिमी संगीत में आंतरिक आवाज़ मौलिक है।

मुरकामी: आजकल ऑर्केस्ट्रा भी इस ओर ध्यान देने लगे हैं। ऐसा लगता है मानो ऑर्केस्ट्रा संगीत किसी तरह चैम्बर
संगीत में परिवर्तित हो गया हो।

ओज़ावा: यह सच है। सभी अच्छे ऑर्केस्ट्रा ऐसा करते हैं। अन्यथा, संगीत का मूल भाव खो जाता है।

मुरकामी: लेकिन छात्र संगीत विद्यालयों में एकल कलाकार बनने की उम्मीद से आते हैं, है ना? इसीलिए वे मुख्य धुन पर
ध्यान केंद्रित करते हैं और अपनी आंतरिक आवाज़ को
बाहर लाने की प्रक्रिया को शायद ही कभी महत्व देते
हैं, और इसीलिए उनके लिए दूसरे वायलिन वादक के रूप में
बजाना बिल्कुल सही लगता है।

ओज़ावा: जी हाँ, आप सही कह रहे हैं। अपनी अंतरात्मा की आवाज़ को जगाने से संगीत की बारीकियों को समझने में मदद मिलती
है, और यही सबसे महत्वपूर्ण बात हो सकती है। ऐसा करने
से आपकी संगीत सुनने की क्षमता समृद्ध होती है। यह
बात वायलिन और सेलो वादकों पर भी लागू होती है। यह
स्पष्ट है कि वायलिन को छोड़कर बाकी सभी वाद्य यंत्र
मूल रूप से समूह में बजाने के लिए बनाए गए हैं, न कि
एकल वादन के लिए। जब छात्र यहाँ आते हैं, तो वे संगीत
के इस पहलू को और गहराई से समझना सीखते हैं।

मुरकामी: रॉबर्ट मान अक्सर इस बात पर जोर देते थे कि पियानो मार्किंग का मतलब धीरे बजाना नहीं है, बल्कि फोर्टे
की आधी आवाज़ में बजाना है। दूसरे शब्दों में, फोर्टे
को कम आवाज़ में बजाना चाहिए।

ओज़ावा: वो सही कह रहे हैं। जब हम स्कोर देखकर पियानो बजाते हैं, तो हम अक्सर धीमी आवाज़ में बजाते हैं, लेकिन श्री मान
कहते हैं कि आवाज़ धीमी होने पर भी, वो साफ़ सुनाई
देनी चाहिए। भले ही वो सूक्ष्म ध्वनियाँ हों, लेकिन
उनमें लय और भावनात्मक शक्ति बरकरार रहनी चाहिए।
उनका मतलब है कि तनाव और आराम के बीच संतुलन बनाना
ज़रूरी है। स्ट्रिंग चौकड़ी को समर्पित आधे सदी से भी
अधिक समय के अनुभव के बाद उनका यही नज़रिया है।

मुरकामी: जूलियार्ड स्ट्रिंग चौकड़ी की ध्वनि बिल्कुल वैसी ही है, क्या आप सहमत नहीं हैं? स्पष्ट मॉड्यूलेशन, विश्लेषणात्मक वादन, तनाव और विश्राम के बीच एक बेहतरीन संतुलन। शायद यह यूरोपीय रुचियों के अनुरूप
न हो।

ओज़ावा: नहीं। यूरोपीय लोग अधिक अस्पष्ट और अनिश्चित वातावरण पसंद करते हैं, लेकिन मान के अनुसार, संगीतकार के
इरादे को ध्यान में रखते हुए व्याख्या करनी चाहिए, और
उस ध्वनि को ठीक उसी रूप में जनता तक पहुंचाना चाहिए
जैसा कि उनका इरादा था। यही उनकी आकांक्षा है। इसे
सटीक व्याख्याओं के रूप में कहें, बिना किसी अस्पष्टता के।

मुरकामी: उदाहरण के लिए, जब स्वर लगभग सुनाई नहीं देते, तो वे अक्सर धीमी गति के अंत में "मैं तुम्हें सुन नहीं पा
रहा हूँ!" दोहराते थे। ऐसे मौन अंशों को आत्मविश्वास
के साथ बजाना वाकई मुश्किल होता होगा।

ओज़ावा: जी हाँ। वह अक्सर छात्रों से कहते हैं कि सही और मधुर ध्वनि उत्पन्न करने के लिए, आपको पिछली ध्वनि से ज़ोर
से स्वर बजाना होगा, क्योंकि अगर आप ऐसा नहीं करते
हैं, तो एक ऐसा बिंदु आ जाता है जहाँ से आगे बढ़ने का
कोई रास्ता नहीं बचता। वह इस तरह की चीजों को समझने
में माहिर हैं।

मुरकामी: उन्होंने यह भी कहा, "आप इसे यहां सुन सकते हैं, लेकिन आप इसे किसी बड़े कमरे में कभी नहीं सुन पाएंगे।"

ओज़ावा: यह वर्षों के अनुभव का परिणाम है। आप एक छोटे कमरे में तो बजा सकते हैं, लेकिन आपको यह अनुमान लगाना होगा कि
एक बड़े कमरे में किस प्रकार की ध्वनि की आवश्यकता
होगी।

मुरकामी: मैंने इस बारे में सदाओ हाराडा से पूछा, और उन्होंने मुझे बताया कि सच्ची ध्वनि वह है जो एक बड़े कमरे में
भी उतनी ही अच्छी तरह सुनाई दे जितनी एक छोटे कमरे
में। कुछ लोग कमरे के आकार के अनुसार अलग-अलग तरह से
बजाते हैं, लेकिन उनके लिए यह बात सही नहीं है।

ओज़ावा: आप सही कह रहे हैं। यह करना मुश्किल है, लेकिन यह निश्चित रूप से सही काम है।

मुरकामी: जिनेवा का संगीत कार्यक्रम विक्टोरिया हॉल में हुआ था और पेरिस का सैले गावेउ में, ये दोनों हॉल ध्वनिक विशेषताओं के मामले में पूरी तरह से भिन्न हैं। क्या
इससे छात्रों को भ्रम नहीं होता?

ओज़ावा: हाँ। अगर हम अच्छी तरह से अभ्यास नहीं करते हैं, तो दूसरों की बात सुनना मुश्किल हो सकता है।

मुरकामी: ओह, एक और बात! रॉबर्ट मान भी अक्सर कहते थे, "बोलो, बोलो!" "गाओ" नहीं, बल्कि बोलो, एक दूसरे से बोलो।

ओज़ावा: उनका मतलब है कि आपको सिर्फ़ गाने से आगे बढ़ना होगा। गाना तो बस इतना ही है: ता-दाआआ (बांहें फैलाना)। बेशक, संगीतकारों के लिए यह ज़रूरी है, लेकिन बात सिर्फ़
इतनी ही नहीं है। आपको शुरुआत और अंत को भी स्पष्ट रूप
से दर्शाना होगा, यह बताना होगा कि नया स्वर कब शुरू
होता है और कब खत्म होता है, और इन बिंदुओं के बारे में
ज़्यादा जागरूक होना होगा।

मुरकामी: इससे संबंधित, रॉबर्ट मान ने कहा कि प्रत्येक संगीतकार की अपनी एक भाषा होती है, और छात्रों को उस
भाषा का उपयोग करके एक दूसरे से "बातचीत" करनी चाहिए।

ओज़ावा: यह संगीतकारों की शैली को संदर्भित करता है। आपको उन अनूठी आवाज़ों को आत्मसात करना होगा।

मुरकामी: उन्होंने यह भी कहा कि स्मेताना के भावों में चेक भाषा की झलक मिलती है, और रावेल के भावों में फ्रेंच भाषा
की। उनके अनुसार, इस बात को भी ध्यान में रखना चाहिए।
मुझे यह दृष्टिकोण बहुत रोचक लगता है। वैसे भी, मान एक
ऐसे व्यक्ति हैं जो अपने विचार बहुत स्पष्ट रूप से
व्यक्त करते हैं और अपने शिक्षण शैली को इस बात पर
निर्भर नहीं करते कि वे किसे पढ़ा रहे हैं। उनका अपना मौलिक दर्शन है, और वे हमेशा उसी का पालन करते हैं।

ओज़ावा: एक बार फिर, यह उनकी लंबी अनुभव से उपजी बात है। उनकी सोच बहुत ही मौलिक है। आखिरकार, उन्होंने चैम्बर
संगीत के लिए किसी और से कहीं अधिक खुद को समर्पित
किया है और उनका अनुभव अतुलनीय है।

मुरकामी: मेरा मानना है कि उनकी शिक्षण शैली पामेला, इमाई या हाराडा की पद्धतियों के विपरीत हो सकती है।

ओज़ावा: बिल्कुल, ऐसा होता है। यह स्वाभाविक है। मैं हमेशा अपने छात्रों से कहता हूँ कि हर शिक्षक का अपना तरीका होता
है। मैं अपने प्रोफेसरों से भी यही कहता हूँ, यहाँ तक
कि मान से भी। अलग-अलग राय होना स्वाभाविक है। संगीत
का सार यही है। यही इसे इतना रोचक बनाता है। हर शिक्षक
की अपनी अलग राय होगी, लेकिन अंत में वे सभी एक ही
बिंदु पर पहुँचते हैं। है ना?

मुरकामी: क्या आप मुझे कोई विशिष्ट उदाहरण दे सकते हैं?

ओज़ावा: अभी कुछ दिन पहले, जब मान रावेल का क्वार्टेट सिखा रहे थे, तब यह घटना घटी। स्कोर में एक लंबा लेगेटो लिखा
था। लगभग सभी वायलिन वादक और सेलो वादक इसका अर्थ यह
समझते हैं कि उन्हें धनुष को हिलाए बिना स्लर्स बजाने
हैं। वे सोचते हैं कि यह धनुष को हिलाने के बारे में
एक व्यावहारिक निर्देश है। हालांकि, संगीतकार के
अनुसार, इसका तात्पर्य संगीतमय वाक्यांश से हो सकता
है, और मान इसे इसी तरह समझते हैं। इसीलिए उन्होंने छात्रों को धनुष हिलाना बंद करने को कहा।

मुरकामी: यानी, वे धनुष को हिलाना बंद कर सकते थे और उसे लेगाटो के बीच में घुमा सकते थे।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। लेकिन इससे ठीक पहले, पामेला ने उन्हें ठीक इसके विपरीत निर्देश दिए थे। चूंकि संगीतकार ने
ऐसा संकेत दिया था, इसलिए उन्होंने उनसे कहा कि वे
धनुष को हिलाकर देख सकते हैं। दूसरे शब्दों में, मान
के बिल्कुल विपरीत। विरोधाभासी विचार? मान की बात
सुनकर पामेला ने तुरंत उनके निर्देशों को मान लिया।

मुरकामी: अब मुझे समझ आ गया। यह बहुत ही तकनीकी मामला है और मुझसे यह छूट गया था।

ओज़ावा: पामेला की राय में, छात्रों को कठिनाई के बावजूद इसे उसी तरह बजाने की कोशिश करनी चाहिए। आखिरकार, संगीतकार ने इसे इसी तरह लिखा था।

मुरकामी: मैंने उनसे मूल रचना का सम्मान करने के लिए कहा, चाहे यह कितना भी असंभव क्यों न लगे, इसे लगभग एक ही गति में खूंटियों से लेकर पुल तक निष्पादित करने के लिए कहा,
लेकिन मान के लिए इतनी कठिन चीज में खुद को इतना
प्रयास करने की कोई आवश्यकता नहीं थी।

ओज़ावा: असल में, नहीं। आपको बस संगीतकार की इच्छानुसार ध्वनि प्राप्त करनी है, और धनुष को घुमाने में कोई समस्या
नहीं है। धनुष की एक निश्चित लंबाई होती है, इसलिए उसे ज़बरदस्ती घुमाने का कोई मतलब नहीं है। मेरा यही मतलब
था। वे दोनों सही थे, और अंत में, छात्रों को दोनों विकल्पों को आज़माना पड़ा और उनमें से वह चुनना पड़ा
जो उन्हें सबसे अच्छा लगा।

मुरकामी: मुझे लगता है कि अलग-अलग लोग अलग-अलग निष्कर्ष पर पहुंचते हैं।

ओज़ावा: गायकों के साथ भी ऐसा ही होता है जब वे किसी विशेष वाक्यांश को प्रस्तुत करते हैं। वे अपनी फेफड़ों की
क्षमता के अनुसार, सांस लेने की आवश्यकता के अनुसार,
इसे अलग-अलग तरीकों से करते हैं। कुछ वायलिन वादक एक
ही बार में पूरे वाक्यांश को बजा सकते हैं, जबकि अन्य
नहीं।

मुरकामी: अब जब आपने इस बारे में बात की है, तो मान सांस लेने के बारे में बहुत कुछ बताते हैं। गाते समय, किसी न किसी
बिंदु पर आपको सांस लेने के लिए रुकना पड़ता है, लेकिन "दुर्भाग्य से" तार वाले वाद्ययंत्रों को सांस लेने
की ज़रूरत नहीं होती, इसलिए उन्हें अपनी सांस पर
ध्यान केंद्रित करते हुए बजाना पड़ता है। यह "दुर्भाग्य से" मुझे मज़ेदार लगा। उन्होंने मौन के
बारे में भी बहुत कुछ कहा। उनके अनुसार, मौन केवल
ध्वनि की अनुपस्थिति नहीं है; यह मौन नामक एक ध्वनि
है।

ओज़ावा: आह, जी हाँ! जापानी संगीत में 'मा' का यही अर्थ है। यह गगाकू में, शाही दरबार के संगीत में, बीवा या शाकुहाची
वादन के समय मौजूद होता है। कुछ पश्चिमी संगीत रचनाओं
में ये मौन लिखे होते हैं, लेकिन कई बार ये बिल्कुल भी
नहीं होते। श्रीमान इन सब बातों को अच्छी तरह समझते
हैं।

मुरकामी: मुझे भी आश्चर्य हुआ कि उन्होंने धनुष तकनीक या उंगलियों के इस्तेमाल के बारे में विस्तृत निर्देश

नहीं दिए। मुझे लगा था कि एक विशेषज्ञ होने के नाते वे
इस बारे में और अधिक बात करेंगे।

ओज़ावा: यहाँ आने वाले छात्र पहले ही इन सभी चीजों से गुजर चुके होते हैं, और श्री मान उन्हें उच्च स्तर तक ले जाने पर
ध्यान केंद्रित करते हैं। मेरे विचार से, छात्रों के
लिए धनुष चलाना और उंगलियों का सही इस्तेमाल करना अब
कोई समस्या नहीं रह गई है।

मुरकामी: लेकिन उन्होंने तकनीकी मुद्दों का जिक्र किया, जैसे कि: "इस हिस्से में आपको ब्रिज के करीब या फ्रेटबोर्ड
के करीब बजाना चाहिए।"

ओज़ावा: दरअसल, ऐसा इसलिए होता है क्योंकि आवाज़ बदल जाती है। फ्रेटबोर्ड के पास बजाने पर आवाज़ नरम हो जाती है और
ब्रिज के पास बजाने पर तेज़ हो जाती है। इस विषय पर हम विस्तार से चर्चा कर सकते हैं।

मुरकामी: मैं संगीतकार नहीं हूं, लेकिन मैंने उन्हें सुनकर बहुत कुछ सीखा है।

ओज़ावा: मुझे पूरा यकीन है। इस तरह की घटना को देखने का मौका मिलना दुर्लभ और बेहद मूल्यवान है। यह एक बेहतरीन
सीखने का अनुभव है। दरअसल, हमने पूरी घटना को वीडियो
पर रिकॉर्ड कर लिया है ताकि लोग इसे बाद में देख सकें।

मुरकामी: रॉबर्ट मान अपनी कार्यप्रणाली को लेकर बहुत स्पष्ट हैं। उन्हें ठीक-ठीक पता है कि वे क्या चाहते हैं,
लेकिन मुझे ऐसा लगता है कि आपके मामले में, एक

मार्गदर्शक के रूप में, कुछ बहुत अलग होता है। आप
स्थिति के अनुसार अपनी कार्यप्रणाली बदलते हैं।

ओज़ावा: यह सच है। उस्ताद साइतो, मान से काफी मिलते-जुलते थे। उनका हमेशा एक स्पष्ट तरीका होता था, लेकिन मैंने
हमेशा इसका विरोध किया है। उन्हें पता होता है कि वे
क्या कहना और करना चाहते हैं। सब कुछ तय होता है। इसके
विपरीत, मेरे मामले में, मैंने हमेशा संगीत को इस
विचार से देखा है कि यह किसी एक चीज़ से निर्धारित
नहीं होता। इस तरह से संगीत को देखने का मेरा उद्देश्य ही चीजों को अलग बनाना है।

मुरकामी: इसका मतलब है कि वह बचपन में जो कुछ भी सीखा था, उसका लगभग विपरीत करता है।

ओज़ावा: जी हाँ। संचालन और शिक्षण के संबंध में, मैं कोई विशेष तैयारी नहीं करता। बल्कि, मैं बिल्कुल भी तैयारी नहीं
करता और सामने वाले व्यक्ति को देखकर ही तय करता हूँ
कि कैसे करना है। मैं दूसरे व्यक्ति को देखकर ही प्रतिक्रिया देता हूँ। इसीलिए मेरे लिए कार्यप्रणाली पर किताबें लिखना असंभव है। मेरे सामने
कोई व्यक्ति न हो तो मेरे पास कहने के लिए कुछ नहीं
होता।

मुरकामी: यानी, यह व्यक्ति पर निर्भर करता है। ऐसे में, आप जैसे लोग भी हैं और श्री मान जैसे लोग भी हैं जिनकी विचारधारा अधिक दृढ़ है। शायद यह एक अच्छा संयोजन है।

ओज़ावा: सुरक्षित।

मुरकामी: आपको युवाओं को पढ़ाने में कब से रुचि हुई?

ओज़ावा: टैंगलवुड में आने के बाद, बोस्टन में निदेशक नियुक्त होने के लगभग दस साल बाद। उससे पहले, मुझे अध्यापन के
अवसर के बारे में भी बताया गया था, लेकिन मेरी इसमें
कोई खास रुचि नहीं थी। बोस्टन पहुँचते ही, मास्टर
साइतो ने मुझसे टोहो गाकुएन में पढ़ाने का आग्रह
किया, लेकिन मैंने हमेशा मना कर दिया। मैंने उनसे कहा
कि मेरा मन नहीं है। अंत में, मैंने आखिरकार स्वीकार
कर लिया, और उसके कुछ ही समय बाद मास्टर साइतो का निधन
हो गया। तब से, मैंने इसे गंभीरता से लेने की ज़िम्मेदारी महसूस की। इसीलिए मैंने टैंगलवुड में अध्यापन शुरू किया।

मुरकामी: क्या उन्होंने दिशा-निर्देश सिखाए थे?

ओज़ावा: नहीं। संचालन नहीं। मैंने ऑर्केस्ट्रा से शुरुआत की और अंततः चौकड़ी वाद्य यंत्रों पर ध्यान केंद्रित किया।
तभी मुझे एहसास हुआ कि स्ट्रिंग चौकड़ी के बिना कुछ
भी संभव नहीं है। मैंने इसे तब उतनी गंभीरता से नहीं
लिया जितना मैं यहाँ लेता हूँ, लेकिन बात लगभग वही थी।

मुरकामी: मैं उपन्यास लिखता हूँ, बस यही मेरा काम है। अब तक मुझे विश्वविद्यालय में पढ़ाने का मौका सिर्फ़ दो बार
मिला है। जापानी साहित्य पर दो पाठ्यक्रम। एक प्रिंसटन विश्वविद्यालय में और दूसरा टफ्ट्स विश्वविद्यालय में, दोनों अमेरिका में। इन पाठ्यक्रमों की तैयारी और पहले से पढ़ी जाने वाली सामग्री में मेरा बहुत समय और ऊर्जा खर्च हुई। मुझे

लगा कि यह मेरे लिए नहीं है। युवाओं के साथ काम करना
बहुत प्रेरणादायक था, लेकिन एक लेखक के रूप में मुझे
लगा कि मैं वह नहीं कर पा रहा हूँ जो मैं वास्तव में
चाहता हूँ। क्या आपको भी कुछ ऐसा ही महसूस होता है?

ओज़ावा: टैंगलवुड में, हाँ, बिल्कुल। मेरा हर हफ्ते एक कॉन्सर्ट होता था, और उसके बाद पढ़ाना काफी मेहनत का काम था। मात्सुमोतो में पढ़ाना शुरू करने पर भी यही हाल था।
इसीलिए मैंने ओकुशिगा में काम करना शुरू किया। मैंने संगीतकार के रूप में अपने काम और अध्यापन को पूरी तरह
से अलग कर दिया, लेकिन इसके परिणामस्वरूप मुझे छुट्टियाँ नहीं मिल पाती थीं।

मुरकामी: ग्रीष्म ऋतु संगीतकारों के लिए विश्राम का समय होता है, इसलिए शिक्षण के प्रति स्वयं को समर्पित करके,
उनका विश्राम समाप्त हो गया है।

ओज़ावा: बिल्कुल सही। जब मैंने मात्सुमोतो में साइतो किनेन में काम शुरू किया, तो मुझे गर्मियों की छुट्टियां लगभग
मिलती ही नहीं थीं, और ऊपर से मैंने ओकुशिगा में
पढ़ाना भी शुरू कर दिया। संक्षेप में, अब कोई छुट्टी
नहीं। खैर! ये सब पढ़ाने के लिए ही है! सच तो ये है कि
एक पेशेवर संगीतकार के रूप में काम करना और पढ़ाना,
दोनों को एक साथ निभाना लगभग नामुमकिन है।

मुरकामी: क्या आपके जैसे और भी मामले हैं?

ओज़ावा: मुझे नहीं पता। शायद ज़्यादा नहीं।

मुरकामी: अगर मैं असभ्य लग रहा हूँ तो मुझे क्षमा करें, लेकिन क्या यह वास्तव में प्रयास करने लायक है?

ओज़ावा: ज़्यादा नहीं। हम शिक्षकों को वेतन देते हैं, लेकिन मुझे कुछ नहीं मिलता, न स्विट्ज़रलैंड में और न ही
ओकुशिगा में। इस साल मुझे अपनी बीमारी की वजह से पहली
बार वेतन मिला। यह एक अपवाद था। शायद इसलिए क्योंकि
मैं निर्देशक के तौर पर काम नहीं करता और मैं इसी काम
के लिए स्विट्ज़रलैंड आया था। इसके अलावा, मुझे कभी
वेतन नहीं मिला।

मुरकामी: इसका मतलब है कि शिक्षण कार्य ही आपके लिए एक पुरस्कार है। हालांकि, आपकी विधि आपके गुरु की विधि से बहुत अलग
है। दूसरी ओर, अन्य शिक्षक इसे बहुत शांति से लेते हुए
प्रतीत होते हैं। यहाँ कोई भी अपनी आवाज नहीं उठाता।

ओज़ावा: कभी-कभी, हाँ, यकीन मानिए। एक बार सदाओ हारादा एक छात्र पर बहुत गुस्सा हो गए थे। एकदम सन्नाटा छा गया था। सब
लोग जम गए थे। ऐसा कभी-कभी होता है; मास्टर साइतो भी
बहुत गुस्सा हो जाते थे और हम पर चिल्लाते थे। (हंसी)

मुरकामी: चलिए मान लेते हैं कि छात्र एक तरह के कुलीन वर्ग का हिस्सा हैं, जो हमेशा सबसे उत्कृष्ट छात्रों में से
होते हैं। मुझे लगता है कि उनमें से कुछ को दी गई सलाह
को स्वीकार करने में कठिनाई होती है, है ना?

ओज़ावा: बिल्कुल। लेकिन शिक्षकों को इससे ऊपर उठना होगा। आखिरकार, सभी जानते हैं कि हम बहुत आत्मविश्वास वाले
लोगों को पढ़ाते हैं।

मुरकामी: दूसरे शब्दों में कहें तो, अगर वे इतने प्रतिस्पर्धी नहीं होते तो वे पेशेवर संगीतकार के रूप में काम नहीं
कर पाते।

ओज़ावा: बिल्कुल सही।

मुरकामी: लेकिन छात्रों को छह या सात समूहों में विभाजित करना और प्रत्येक समूह को एक कार्यक्रम देना काफी मेहनत का
काम होगा, है ना?

ओज़ावा: सदाओ इन सब कामों का ध्यान रखता है। इसमें कोई शक नहीं कि यह बहुत मेहनत का काम है। मैं पहले उसकी मदद करता
था, लेकिन अब यह मेरे बस की बात नहीं रही। अब मैं सारा
काम उसी पर छोड़ देता हूँ। आखिर वह चैम्बर संगीत का विशेषज्ञ है।

मुरकामी: पिछले साल ऑपरेशन की वजह से आप सेमिनार में भाग नहीं ले पाए थे। क्या इसका पाठ्यक्रमों के सामान्य संचालन
पर कोई प्रभाव पड़ा?

ओज़ावा: मेरे लिए यह बहुत दुख की बात थी, लेकिन काज़ुकी यामादा ने मेरी जगह ले ली, और जैसा कि मैंने पहले बताया, मेरी अनुपस्थिति का विरोधाभासी रूप से सकारात्मक प्रभाव
पड़ा। शायद यह सिर्फ़ मेरी कल्पना है, लेकिन शिक्षकों
और छात्रों दोनों ने अधिक आत्मनिर्भरता, अधिक प्रेरणा महसूस की, और उन्हें लगा कि चाहे कुछ भी हो
जाए, इस परियोजना को पूरा करना उनकी ज़िम्मेदारी है। तब तक, केवल निर्धारित संगीत ही प्रस्तुत किया जाता था, लेकिन उस वर्ष से कुछ समूहों ने अपनी पसंद के संगीत का चयन करना शुरू कर दिया। उदाहरण के लिए,

बीथोवेन। साथ ही जनाचेक और रावेल भी। मुझे लगता है कि
यह बहुत सकारात्मक बात है। दूसरों के हाथों में सब
कुछ छोड़ने से कहीं बेहतर।

मुरकामी: रावेल की रचना करने वाले चौकड़ी में दो पोलिश, एक रूसी और वायोला वादक एक फ्रांसीसी शामिल थे। मैंने वायलिन
वादक अगाता से पूछा कि जब समूह में केवल एक ही फ्रांसीसी था, तो उन्होंने विशेष रूप से रावेल की
रचना क्यों चुनी, और उन्होंने बताया कि यह एक चुनौती
थी, कि वह केवल पोलिश होने के कारण सिज़मानोव्स्की की
रचना नहीं करना चाहती थीं, बल्कि रावेल जैसे विशुद्ध फ्रांसीसी संगीतकार की रचना को प्राथमिकता देती थीं।

ओज़ावा: मुझे यह बात पता नहीं थी। अगर उसने आपको यह बताया है, तो यह आपकी वजह से है। अगर हममें से किसी शिक्षक ने उससे
पूछा होता, तो मुझे नहीं लगता कि वह इतनी ईमानदार
होती। अगर वह आपके साथ ईमानदार थी, तो यह निश्चित रूप
से इसलिए है क्योंकि आप शिक्षक नहीं हैं, क्योंकि आप
इस माहौल से बाहर के व्यक्ति हैं।

मुरकामी: सच तो यह है कि मैं सवाल पूछना ही भूल गया क्योंकि मैं उनके द्वारा इसकी व्याख्या करने के तरीके से इतना प्रभावित था।

ओज़ावा: मैं ऐसा करने की हिम्मत नहीं करूंगा, और अगर मैंने किया भी, तो मुझे नहीं लगता कि वे मेरे साथ इतने ईमानदार
होंगे।

मुरकामी: इस तरह का उत्साह बुरा नहीं है, है ना? यह स्तर को ऊंचा उठाता है।

ओज़ावा: अध्यापन मेरा असली पेशा नहीं है। न यहाँ, न ओकुशिगा में, इसलिए लगभग पंद्रह साल बीत जाने के बाद भी मैं अभी भी
अपना रास्ता खोज रहा हूँ। हम रोज़ अभ्यास करते हैं,
लेकिन बिना किसी तय तरीके के। हम हर परिस्थिति का
सामना उसके अनुसार करते हैं, और युवाओं तक अपना दृष्टिकोण कैसे पहुँचाएँ, इस बारे में बहुत सोचते
हैं। यह हमारे लिए बहुत फायदेमंद है; इससे हमें अपने शुरुआती बिंदु पर लौटने का मौका मिलता है।

मुरकामी: क्या आप शीर्ष स्तर के पेशेवर हैं और फिर भी आप सिखाकर सीखते हैं?

ओज़ावा: जी हाँ। इस अनुभव से गुज़रने के बाद आपकी क्या राय है?

मुरकामी: मुझे लगता है यह महत्वपूर्ण है, इसमें बहुत समझदारी है। विभिन्न देशों और अलग-अलग पृष्ठभूमियों के युवा संगीतकार यहाँ एक साथ आते हैं। वे अनुभवी संगीतकारों
से महत्वपूर्ण बातें सीखते हैं, दर्शकों के सामने प्रस्तुति देते हैं और फिर अपने गृहनगर लौट जाते हैं।
मुझे यह सोचकर खुशी होती है कि इस वर्ष के प्रतिभागियों में से कुछ भविष्य में वाकई उत्कृष्ट संगीतकार बनेंगे। मैंने यह भी सोचा है, बल्कि सपना भी
देखा है, कि समय के साथ वे साइतो किनन की तरह एक बड़ा
पूर्व छात्र ऑर्केस्ट्रा बना सकते हैं, एक ऐसा समूह
जिसमें संगीतकार बिना किसी राष्ट्रीयता या राजनीतिक
या अन्य गुटों के बंधन के एक साथ आते हैं।

ओज़ावा: सच कहूँ तो, मुझे ऑर्केस्ट्रा के साथ टूर करने के कई प्रस्ताव मिले हैं। मेरे मैनेजर और बाकी लोग चाहते

हैं कि अब जब हम इस मुकाम पर पहुँच चुके हैं, तो हम और भी शहरों में परफॉर्म करें। यह स्वाभाविक है। हम फिलहाल जिनेवा और पेरिस में परफॉर्म कर रहे हैं, लेकिन सब कहते हैं कि ये दो शहर काफी नहीं हैं। वे
वियना, बर्लिन, टोक्यो और न्यूयॉर्क के टूर का सुझाव
देते हैं। अब तक मैंने हमेशा मना किया है क्योंकि
मुझे फिलहाल इतनी दूर जाने की ज़रूरत नहीं लगती। हालांकि, संभावना है, और हो सकता है मैं बाद में इस पर
विचार करूँ।

मुरकामी: यह एक कठिन निर्णय होगा, क्योंकि यदि आप एक वास्तविक ऑर्केस्ट्रा का गठन करते हैं, तो शिक्षण पहलू कमजोर
पड़ सकता है। मेरा मानना है कि एक छात्र ऑर्केस्ट्रा
का गठन करने और पहले से स्थापित, शीर्ष स्तर के ऑर्केस्ट्रा का संचालन करने में बहुत बड़ा अंतर है,
जैसा कि आपके साथ बोस्टन सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा या
वियना फिलहारमोनिक के साथ हुआ था।

ओज़ावा: जी हाँ। ये बहुत अलग है। रवैया और अभ्यास दोनों ही मामलों में। बोस्टन या वियना जैसे पेशेवर ऑर्केस्ट्रा में, आपको कॉन्सर्ट से कम से कम तीन दिन
पहले उस संगीत पर पूरी तरह से महारत हासिल करनी होती
है जिसे आप प्रस्तुत करने वाले हैं, क्योंकि कार्यक्रम पहले से तय होता है। हालांकि, छात्र अभ्यास
के लिए बहुत अधिक समय दे सकते हैं। उदाहरण के लिए, हम अभी जिस रचना का अभ्यास कर रहे हैं, उस पर हम बहुत गहराई से काम कर रहे हैं, और जितना अधिक हम अभ्यास करते हैं, प्रक्रिया उतनी ही जटिल होती जाती है।

मुरकामी: क्या आपका मतलब यह है कि जितनी अधिक रिहर्सल होंगी, उतनी ही अधिक कठिनाइयों का सामना करना पड़ेगा?

ओज़ावा: बिल्कुल सही। चाहे हम अपनी साँसों को कितना भी तालमेल बिठा लें, अपने बीच का जुड़ाव कितना भी अच्छा क्यों न
कर लें, कभी-कभी चीज़ें ठीक से नहीं हो पातीं। उदाहरण
के लिए, आवाज़ की बारीकियां बहुत अलग हो सकती हैं, लय
मेल नहीं खा सकती। ये वो छोटी-छोटी बातें हैं जिन पर
हम सोचते हैं, जिन पर हम इतना समय लगाते हैं, और इसी
वजह से अगले दिन प्रदर्शन का स्तर और भी बढ़ जाता है। फिर हम सुधार की तलाश में जुट जाते हैं, और स्तर फिर से
बढ़ जाता है। यह एक ऐसी प्रक्रिया है जो मुझे बहुत कुछ
सिखाती है।

मुरकामी: क्या वह आपको बहुत कुछ सिखाते हैं? किस तरह से?

ओज़ावा: क्योंकि इससे मेरी कमजोरियां उजागर होती हैं।

मुरकामी: उसकी कमजोरियाँ?

ओज़ावा: हाँ, उस पूरी प्रक्रिया का नतीजा यह होता है कि मेरी कमजोरियाँ सामने आ जाती हैं।

ओजावा काफी देर तक सोच-विचार में डूबे रहते हैं, लेकिन अंत में वे किसी विशिष्ट बात का जिक्र नहीं करते।

मुरकामी: मैं उन कमियों की कल्पना भी नहीं कर सकता, लेकिन मैं पूरे यकीन के साथ कह सकता हूँ कि ऑर्केस्ट्रा द्वारा प्रतिदिन उत्पन्न की जाने वाली ध्वनि अंततः उसकी
अपनी एक अलग पहचान बन जाती है, और मुझे यह प्रशंसनीय
लगता है। मेरा मतलब है, उस मुकाम तक पहुँच पाना।

ओज़ावा: इसका मतलब है कि हर कोई बहुत उच्च स्तर पर है।

मुरकामी: अकादमी में चल रहे काम को देखकर मुझे पहली बार यह एहसास हुआ कि एक ऐसा ऑर्केस्ट्रल संगीत तैयार करना
कितना कठिन काम है जिसमें एक साथ विशिष्टता, दिशा और जीवंतता हो। यह मुझे आपकी उस बात की याद दिलाता है जो
आपने पहले कही थी कि स्ट्रिंग चौकड़ी संगीत के स्तर
को ऊंचा उठाती है। किस अर्थ में?

ओज़ावा: सीधे शब्दों में कहें तो, जब आप किसी समूह में वादन करते हैं, तो एकल वादन की तुलना में आपके कान हर दिशा में
खुल जाते हैं। यह एक संगीतकार के लिए बहुत महत्वपूर्ण
है। ऑर्केस्ट्रा के लिए भी, निश्चित रूप से, क्योंकि
आपको अन्य वादकों की वादन शैली को ध्यान से सुनना
होता है। लेकिन स्ट्रिंग चौकड़ी में, वाद्ययंत्रों
के बीच संवाद और भी घनिष्ठ हो जाता है। वादन करते समय, आप दूसरे वाद्ययंत्र की वादन शैली को ध्यान से सुनते हैं। इस तरह, आप यह जान पाते हैं कि सेलो अच्छा बज रहा है या मेरी ध्वनि वायोला से मेल नहीं खा रही है। कुछ ऐसा ही। इसके अलावा, संगीतकारों के बीच विचारों का आदान-प्रदान होता है। दूसरी ओर, ऑर्केस्ट्रा में आप ऐसा नहीं कर सकते। वहाँ बहुत सारे लोग होते हैं, लेकिन चारों ओर विचार स्वाभाविक रूप से आते हैं। एक सहजता होती है, और स्वाभाविक रूप से, दूसरों द्वारा उत्पन्न ध्वनि पर विशेष ध्यान दिया जाता है। इस विधि से, आप निरंतर सुधार करते रहते हैं, अपनी समझ को गहरा करते रहते हैं।

मुरकामी: मैं समझता हूँ। एक दर्शक के रूप में, मैं सभी के चेहरों पर दिख रहे उस शानदार भाव से प्रभावित हुआ, मानो वे कह
रहे हों, "मैं अपने काम में सर्वश्रेष्ठ हूँ!"

ओज़ावा: हा हा हा! यह सच है। ऐसा खासकर यूरोपीय छात्रों के साथ होता है। जापान में चीजें थोड़ी अलग हैं।

मुरकामी: क्या आप यह कहना चाह रहे हैं कि जापानी संगीतकार इतने खुले तौर पर आत्मविश्वास नहीं दिखाते? ओकुशिगा और स्विट्जरलैंड में आपकी ऐसी ही परियोजनाएं हैं, लेकिन
मुझे लगता है कि उनके तरीके अलग-अलग होंगे।

ओज़ावा: खैर... ऐसा हो सकता है। हम जापानी संगीतकारों की अपनी- अपनी खूबियाँ हैं। उदाहरण के लिए, हम बहुत एकजुट हैं
और पूरे उत्साह से पढ़ाई करते हैं। ओकुशिगा में, यह
कभी-कभी सकारात्मक रूप से प्रकट होता है और कभी-कभी नकारात्मक रूप से। जापान में एक कहावत है कि जब कोई
व्यक्ति असाधारण प्रदर्शन करता है तो क्या होता है,
हालाँकि मुझे अभी याद नहीं आ रहा है। यह एक बहुत ही
प्रचलित कहावत है।

मुरकामी: "जो कील बाहर निकली होती है, उसे हथौड़े से ठोक दिया जाता है।"

ओज़ावा: बिल्कुल सही। इसका मतलब है कि ज़रूरत से ज़्यादा दिखावा करना या दूसरों के मामलों में दखल देना अच्छा
नहीं है। यह आम सहमति के प्रति गहरा सम्मान दिखाता है
और साथ ही ज़बरदस्त सहनशीलता भी दर्शाता है। उदाहरण
के लिए, ओडाक्यू लाइन की ट्रेनें सुबह के समय बेहद भीड़भाड़ वाली होती हैं, लेकिन कोई शिकायत नहीं करता।

सब चुपचाप इसे सह लेते हैं। इस स्वभाव के अच्छे और बुरे दोनों पहलू हैं। अगर मैं स्विट्ज़रलैंड से छात्रों को जापान ले जाऊं और उन्हें ऐसी ही किसी
ट्रेन में बिठा दूं, तो उनमें से एक भी इसे सहन नहीं कर
पाएगा। (हंसी) वे धक्का-मुक्की और दबाव को बर्दाश्त ही
नहीं कर पाएंगे।

मुरकामी: मैं समझ सकता हूँ।

ओज़ावा: खैर, यूरोप में, अपनी बात मनवाना ही आगे बढ़ने का एकमात्र तरीका है। वहीं दूसरी ओर, जापान में लोग कोई
भी फैसला लेने से पहले बार-बार सोचते हैं, या फिर अंत
में कुछ नहीं करते। यह एक स्पष्ट अंतर है, और अगर आप
मुझसे पूछें कि दोनों में से कौन सा बेहतर है, तो सच
कहूँ तो मुझे नहीं पता, लेकिन स्ट्रिंग चौकड़ी के
मामले में, मुझे लगता है कि यूरोपीय प्रणाली बेहतर
है। खुलकर राय व्यक्त करने से परिणाम बेहतर होते हैं।
जापान में, मैं हमेशा अपने छात्रों को बिना किसी झिझक
के अपने विचार व्यक्त करने के लिए प्रोत्साहित करता
हूँ।

मुरकामी: और इन सब के बावजूद, वे खुद को दबाते हैं, है ना?

ओज़ावा: आपको स्विट्ज़रलैंड में सभी रिहर्सल में शामिल होने का मौका मिला। अगर आप ओकुशिगा आएंगे, तो आपको तुरंत फर्क
नज़र आएगा। एक दिन ही काफी होता, लेकिन दुर्भाग्य से
भूकंप के कारण हम इस साल वहां अकादमी आयोजित नहीं कर
पाए। मुझे आपकी उपस्थिति बहुत पसंद आती।

मुरकामी: अगली बार, अगर मुमकिन हो तो। वैसे, आपके यूरोपीय छात्रों की बात करें तो, जब उन्हें प्रोफेसरों से ऐसी टिप्पणियाँ मिलती हैं जिनसे वे असहमत होते हैं, तो वे
खुलकर बोलते हैं, है ना? अगर उन्हें कुछ समझ नहीं आता,
तो वे खुलकर बताते हैं, चाहे वह रॉबर्ट मान हों या कोई
और, चाहे वे उनकी कितनी भी प्रशंसा करते हों। जापानियों के लिए यह बहुत मुश्किल है। अगर कोई युवा
छात्र किसी वरिष्ठ प्रोफेसर से असहमति जताता है, तो
इसे अनादर माना जाता है। इसे घोर असभ्यता समझा जाता
है, और हर कोई सोचता है कि उसकी हिम्मत कैसे हुई ऐसा
करने की।

ओज़ावा: हाँ, मुझे लगता है आप सही कह रहे हैं।

मुरकामी: जापान में, यह किसी भी क्षेत्र में एक सामान्य सोच है। लेखकों की दुनिया में भी कुछ ऐसा ही हो सकता है। ऐसा
माना जाता है कि आसपास के लोगों के हाव-भाव को समझे
बिना आप कुछ नहीं कर सकते। जैसा कि हम कहते हैं, आपको
"माहौल को समझना" होता है और फिर अपनी राय देने के लिए
आगे आना होता है, जो बहुत स्पष्ट न हो। समस्या यह है कि
इस तरह से काम करने से चीजें उस तरह आगे नहीं बढ़तीं
जैसे बढ़नी चाहिए, और परिस्थितियाँ धीरे-धीरे उबाऊ
होती जाती हैं।

ओज़ावा: मुझे ऐसा लगता है कि जापान में आजकल युवा संगीतकारों के बीच एक खाई बढ़ती जा रही है। एक तरफ वे संगीतकार हैं
जो मौका मिलते ही दूसरे देशों में चले जाते हैं, और
दूसरी तरफ वे जो यहीं रहने का फैसला करते हैं। पहले

देश छोड़ना आम बात थी, लेकिन बहुत से लोग ऐसा नहीं कर
पाते थे। आजकल देश छोड़ना बहुत आसान हो गया है, लेकिन विडंबना यह है कि बहुत से लोग जाना ही नहीं चाहते।
मुझे नहीं पता कि यह कोई चलन है या कुछ और।

मुरकामी: आपके मामले में, पैसे के साथ या बिना पैसे के, आपने ऐसे समय में प्रस्थान किया जब ऐसा करना वास्तव में कठिन
था, है ना?

ओज़ावा: हाँ, मैंने हिम्मत करके ये कदम उठाया। एनबीसी सिम्फनी ऑर्केस्ट्रा के भंग होने के बाद उसके पूर्व सदस्यों
द्वारा बनाए गए "सिम्फनी ऑफ द एयर" नाम के कार्यक्रम
आते थे। जब मैंने उन्हें सुना, तो मुझे लगा कि जापान
में रहने का कोई मतलब नहीं है। मुझे विदेश जाने के
अलावा कोई और रास्ता नहीं दिखा। बस यूं ही मैं निकल
पड़ा।

मुरकामी: और ऐसा लगता है जैसे मैंने एक पूरा चक्र पूरा कर लिया है और अब मुझे युवा पीढ़ी को पढ़ाने के लिए जापान
लौटने की आवश्यकता महसूस हो रही है।

ओज़ावा: हाँ, लेकिन यह एक ऐसी चीज है जिसने बहुत देर से आकार लिया है।

मुरकामी: और अब जब आप वापस आ गए हैं और युवा संगीतकारों को अपनी ही पद्धति सिखा रहे हैं, तो क्या आपको ऐसे शिक्षण संस्थान नहीं मिलते जो आपके काम करने के तरीके का
विरोध करते हैं, जो इस प्रकार की शिक्षा को स्वीकार
नहीं करते हैं?

ओज़ावा: मुझे लगता है ऐसा ही है। मैं इस तरह की बातें समय-समय पर सुनता रहता हूँ।

मुरकामी: क्या आपके छात्र दो इतनी भिन्न शिक्षण विधियों का सामना करने पर असमंजस की स्थिति में नहीं आ जाते?

ओज़ावा: कई दिनों तक साथ खाने-पीने और सोने के बाद, उन्हें इसकी आदत हो जाती है, कोई दिक्कत नहीं होती। यह स्वाभाविक
है। आखिर हम सब संगीत से जुड़े हैं। यह हमेशा ऐसा ही
होता है। अभ्यास करते-करते हम एक-दूसरे को बेहतर
समझने लगते हैं।

मुरकामी: छात्रों की प्रगति और दिन-प्रतिदिन उनकी समझ में हो रही गहराई को देखकर मुझे बहुत आश्चर्य हुआ है। मुझे
उनके साथ रहने का अवसर तो नहीं मिला, लेकिन उन्हें
रोज़ देखकर, उनके नाम जानकर और उनके वादन के तरीके को
समझकर मैंने महसूस किया है कि उनमें आए बदलाव और भी
स्पष्ट हो गए हैं। मुझे समझ में आ गया है कि "अच्छा
संगीत" कैसे रचा जाता है, लेकिन यह प्रशंसा है या
भावना।

ओज़ावा: यह सचमुच अविश्वसनीय है, है ना? यही तो युवाओं की शक्ति है। मैं यह हर साल करता हूँ, और आखिरी तीन दिन जब वे
इतनी तेज़ी से प्रगति करते हैं, तो मुझे हमेशा आश्चर्यचकित कर देते हैं। इतनी असाधारण चीज़ को अपनी
आँखों से देखने पर ही समझा जा सकता है, है ना?

मुरकामी: जी हाँ। यह सचमुच एक अद्भुत अनुभव रहा है। मैं एक लेखक हूँ, एक तरह से एकाकी कलाकार। युवाओं के एक समूह में

कला को जन्म लेते देखना मेरे लिए अत्यंत प्रेरणादायक रहा है। यह एक बेहद ज्ञानवर्धक अनुभव है।

सेइजी ओज़ावा एपिलोगो

मेरे कई दोस्त संगीत के शौकीन हैं, लेकिन हारुकी मुराकामी का कोई मुकाबला नहीं। चाहे शास्त्रीय संगीत हो या जैज़, बात सिर्फ इतनी नहीं है कि उन्हें संगीत पसंद है या नहीं; बल्कि वो उसे सचमुच जानते हैं। उन्हें संगीतकारों के बारे में कई बारीकियाँ, पुरानी कहानियाँ वगैरह पता हैं... वो हमेशा मुझे हैरान कर देते हैं। वो नियमित रूप से शास्त्रीय और जैज़ संगीत कार्यक्रमों
में जाते हैं और घर पर लगातार संगीत सुनते रहते हैं। उन्हें ऐसी
बातें पता हैं जिनकी मैं कल्पना भी नहीं कर सकता।

मेरी बेटी सेइरा, जो परिवार में इकलौती सदस्य है और लिख सकती है, मुराकामी की पत्नी योको की अच्छी दोस्त है। इसी तरह मेरी उनसे
मुलाकात हुई।
हारुकी मुझसे मिलने सेइजी ओज़ावा संगीत अकादमी आया, जो एक ऐसा प्रोजेक्ट है जिससे मुझे बेहद लगाव है और जिसे हम हर साल क्योटो में मनाते
हैं। हम शाम का आनंद लेने के लिए साथ बाहर गए, और छात्र-शिक्षक
हमें उत्सुकता से देख रहे थे। ऐसा हमने पहली बार किया था।
हमारी पहली बातचीत शहर के सबसे जीवंत इलाके पोंटो-चो के एक छोटे से भोजनालय में हुई। हमने अकादमी और संगीत के बारे में सामान्य
रूप से बात की।

टोक्यो वापस आकर मैंने सेइरा को हमारी मुलाकात के बारे में
बताया। उसने कहा, "अगर संगीत पर तुम्हारी बातचीत इतनी दिलचस्प
थी, तो क्यों न तुम उसे रिकॉर्ड करने के लिए नोट्स बना लो?" उस
समय मुझे यह ख्याल नहीं आया। ग्रासनली के कैंसर के लिए गंभीर सर्जरी के बाद, जब मुझे समझ नहीं आ रहा था कि अपने खाली समय का क्या करूं, तो मुराकामी ने पूरे परिवार को कानागावा स्थित अपने

घर पर आमंत्रित किया। जब बाकी लोग रसोई में बातें कर रहे थे, तो हारुकी और मैं एक अलग कमरे में जाकर कुछ बहुत खास रिकॉर्ड सुनने लगे। वे ग्लेन गोल्ड और मित्सुको उचिदा के रिकॉर्ड थे। ग्लेन गोल्ड से मिली आधी सदी से भी ज्यादा समय बीत जाने के बावजूद, उनकी कई यादें ताजा हो गईं।

ऑपरेशन से पहले, मैं हर दिन संगीत में व्यस्त रहता था और इसके बारे में बिल्कुल नहीं सोचता था, लेकिन यादें ताज़ा होते ही मैं उन्हें रोक नहीं पाया। मुझे पुरानी यादें सताने लगीं, एक नया एहसास। आख़िरकार, इतने नाजुक ऑपरेशन के बारे में सब कुछ बुरा ही नहीं होता। हारुकी की बदौलत मुझे मास्ट्रो कराजन, लेनी, कार्नेगी हॉल और मैनहट्टन सेंटर याद आ गए। मैंने तीन-चार दिन यादों में डूबे हुए बिताए।

मुझे न्यूयॉर्क में मित्सुको उचिदा के साथ साइतो किनन ऑर्केस्ट्रा का संचालन करते हुए बीथोवेन का पियानो कॉन्सर्टो नंबर 3 प्रस्तुत करना था, लेकिन मेरी पीठ का दर्द बढ़ गया और
मुझे तातसुया शिमोनो से मेरी जगह लेने के लिए कहना पड़ा। कितना
अफसोस की बात है। अगली बार, मित्सुको!

अगर किसी गंभीर बीमारी का कोई एक फायदा है, तो वो ये है कि इससे
आपको बहुत सारा खाली समय मिल जाता है। धन्यवाद, सेइरा! आपकी वजह
से ही मुझे हारुकी से मिलने का मौका मिला।
धन्यवाद, हारुकी! आपकी वजह से मुझे कई बातें याद आ गईं और पता नहीं क्यों, मैं बहुत ईमानदारी से बोल पाया।
योको, मेरे लिए हमेशा इतने स्वादिष्ट स्नैक्स तैयार करने के लिए आपका बहुत-बहुत धन्यवाद!

हारुकी और योको को स्विट्जरलैंड जाने के लिए समय निकालने के लिए धन्यवाद। मुझे हमेशा लगता था कि अगर वे स्वयं अकादमी की
सुंदरता को नहीं देखेंगे तो वे उसे सही मायने में समझ नहीं
पाएंगे।
मुझे खेद है कि आप इस वर्ष ओकुशिगा कार्यक्रम में शामिल नहीं हो सके। हम आपको अगले वर्ष अवश्य आमंत्रित करेंगे।
हम पश्चिमी और पूर्वी संगीतकारों के बीच उन अंतरों के बारे में विस्तार से बात करेंगे जिन्हें हारुकी ने देखा है।

नवंबर 2011

उपयोग.

लोकप्रिय जापानी संगीत जो स्पेनिश कोपला से कुछ हद तक मिलता- जुलता है। (अनुवादक की टिप्पणी)

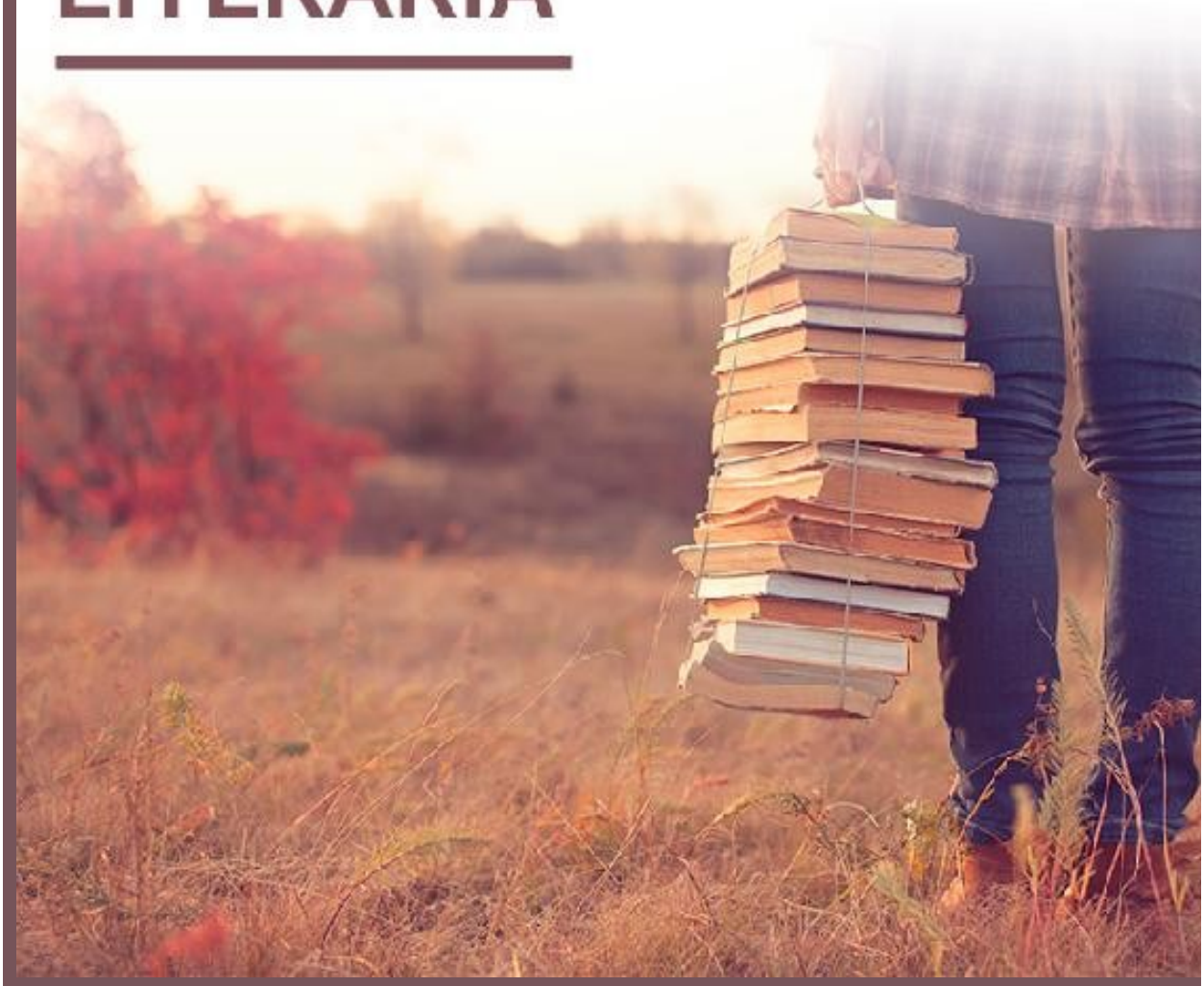
संगीत, केवल संगीत
सेइजी ओज़ावा और हारुकी मुराकामी

प्रकाशक की पूर्व लिखित अनुमति के बिना इस पुस्तक का कोई भी भाग पुनरुत्पादित, किसी पुनर्प्राप्ति प्रणाली में संग्रहीत या किसी भी रूप में या किसी भी माध्यम से, इलेक्ट्रॉनिक, यांत्रिक, फोटोकॉपी, रिकॉर्डिंग या अन्य किसी भी प्रकार से प्रसारित नहीं किया जा सकता है। इन अधिकारों का उल्लंघन बौद्धिक संपदा के विरुद्ध अपराध (दंड संहिता की धारा 270 आदि) माना जाएगा।

यदि आपको इस कृति के किसी भी भाग का पुनरुत्पादन करना हो, तो CEDRO (स्पेनिश पुनरुत्पादन अधिकार केंद्र) से संपर्क करें। आप CEDRO से उनकी वेबसाइट www.conlicencia.com के माध्यम से या फोन द्वारा +34 91 702 19 70 / +34 93 272 04 47 पर संपर्क कर सकते हैं।

मूल शीर्षक: सेइजी ओज़ावा के साथ संगीत के बारे में बात करना (ओज़ावा सेइजी-सान तो, ओंगाकु नी त्सुइते हनाशी ओ सुरु)
कवर चित्र: डेविड डे लास हेरास द्वारा विशेष रूप से इस कृति के लिए बनाया गया चित्र। © डेविड डे लास हेरास, 2020
© 2011 सेइजी ओज़ावा और हारुकी मुराकामी द्वारा
अनुवाद: © फर्नांडो कोर्डोबे और योको ओगिहारा
सभी अधिकार Tusquets Editores, S.A. के पास सुरक्षित हैं।
अव. विकर्ण, 662-664 - 08034 बार्सिलोना (एस्पाना) www.tusquetseditores.com
ई-पब संस्करण का पहला संस्करण अक्टूबर 2020 में प्रकाशित हुआ। आईएसबीएन: 978-84-9066-876-4 (ईपीयूबी)
इलेक्ट्रॉनिक पुस्तक में रूपांतरण: न्यूकॉमलैब, एस.एल.एल. www.newcomlab.com

[illegible]



NARRATIVA
LITERARIA

सामाजिक मीडिया पर हमारा अनुसरण करें !

Haruki Murakami
y Seiji Ozawa

MÚSICA, SÓLO MÚSICA

colección andanzas

TUSQUETS EDITORES

sjeet